

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**İÇ MEKÂNLARDA KULLANILAN GÖSTERGELERİN İLETİ AKTARIMI
ÜZERİNE BİR İNCELEME ÖRNEĞİ: SAİT FAİK ABASIYANIK VE TEVFİK
FİKRET MÜZE EVLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin GÜMÜŞ

1900005805

Anasanat Dalı: İletişim Sanatları

Programı: İletişim Sanatları

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Gülnur IŞIKLAR

Ekim 2022

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**İÇ MEKÂNLARDA KULLANILAN GÖSTERGELERİN İLETİ AKTARIMI
ÜZERİNE BİR İNCELEME ÖRNEĞİ: SAİT FAİK ABASIYANIK VE
TEVFİK FİKRET MÜZE EVLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin GÜMÜŞ
1900005805

Anasanat Dalı: İletişim Sanatları

Programı: İletişim Sanatları

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Gülnur IŞIKLAR

Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Işıl ZEYBEK

Dr. Öğretim Üyesi Gülnur IŞIKLAR

Dr. Öğretim Üyesi Sezgi TURFANDA

Ekim 2022

ÖNSÖZ

“İç Mekânlarda kullanılan göstergelerin ileti aktarımı üzerine bir inceleme örneği: Sait Faik Abasıyanık ve Tevfik Fikret müze evleri” adlı tez çalışmamda Sait Faik Abasıyanık’ın *’Çocukluğumda da ilk gençliğimde de bir şey olmaya değil olmamaya karar vermiştim. Sözümü tuttum gibime geliyor.’* Cümlesini ilke edinerek yola çıktım. Bu yolda bana desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, akademik bilgisi, özverisi, çalışkanlığı ve tüm içtenliğiyle her zaman yanımda olduğunu hissettiren, çok değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğrt. Üyesi Gülnur **İŞIKLAR**’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca İKÜ’de yüksek lisans derslerimde bana yardımcı olan çok kıymetli Prof. Dr. Işıl **ZEYBEK**, Dr. Ceren **BİLGİCİ** ve Prof. Dr. Volkan **EKİN** hocalarıma da teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmalarında ve hayatımda her zaman yanımda olup bana destek olan Şeyma ALTIKARDEŞ’e, canım kardeşim Dr. Ali GÜMÜŞ’e ve üzerimde sonsuz emekleri bulunan annem, İklima GÜMÜŞ ve babam, Hasan GÜMÜŞ’e de teşekkürlerimi sunmaktan mutluluk duyuyorum.

Bana destek olan tüm dostlarıma da teşekkürlerimi sunuyorum.

Ekim 2022

Hüseyin Gümüş

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
KISALTMALAR.....	v
ŞEKİL VE GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
TÜRKÇE ÖZET.....	viii
YABANCI DİL ÖZET.....	x
GİRİŞ.....	1

I.BÖLÜM

İletişim ve Göstergebilimsel Düzlemde Mekânda Anlam Üretimi

1.1. İletişim Kavramı.....	4
1.2. İletişimin Öğeleri.....	7
1.3. İletişim Türleri.....	10
1.3.1. Görsel İletişim.....	12
1.4.İletişimde Anlam Üretimi.....	14
1.4.1. Anlam Üretimi.....	14
1.4.2. İmge Kavramı.....	16
1.4.3. Mekânda Anlam Üretimi.....	18
1.5. Mekân Kavramı.....	28
1.5.1. İç Mekân Olgusu.....	31
1.5.2. Dış Mekân Olgusu.....	32
1.6. Göstergebilim.....	33
1.6.1. Göstergebilimsel Düzlemde Renklerin Aktardıkları.....	44

II.BÖLÜM

İç Mekânlarda Çözümleme

2.1. Araştırmanın Konusu.....	47
2.2. Araştırmanın Amacı.....	48
2.3. Araştırmanın Yöntemi.....	48

2.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	49
2.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	50
2.6. Hipotezler.....	50
2.7. Mekânların Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	51
2.7.1. Aşiyân Müzesi Tevfik Fikret Evinin Kısa Tarihçesi.....	51
2.7.2. Sait Faik Müze Evi Kısa Tarihçesi.....	52
2.7.3. İç Mekân Gösterge Çözümlemeleri	
2.7.3.1. Tevfik Fikret Müze Evi İç Mekân Çözümlemesi.....	53
2.7.3.2. Tevfik Fikret Müze Evi'nin Değerlendirmesi.....	71
2.7.3.3. Sait Faik Abasıyanık Müze Evi İç Mekân Çözümlemesi.....	73
2.7.3.4. Sait Faik Abasıyanık Müze Evi'nin Değerlendirmesi.....	95

III.BÖLÜM

3.1. Tevfik Fikret Ve Sait Faik Abasıyanık'ın Yaşadıkları Mekânların Değerlendirilmesi.....	97
3.2. SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA.....	109

KISALTMALAR

İKÜ : İstanbul Kültür Üniversitesi

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

yy. : Yüz yıl



ŞEKİL ve GÖRSEL LİSTESİ

Şekil 1: Dünyanın En Eski Mağara Resmi.....	10
Şekil 2: Algısal Süreç.....	13
Şekil 3: Mekânın Duyum Aşaması.....	17
Şekil 4: Birey Algısına Bağlı Hatırlanan Mekân.....	18
Şekil 5.1.: Mekân Algısı Yol.....	19
Şekil 5.2.: Mekân Algısı Kenarlar.....	20
Şekil 5.3.: Mekân Algısı Bölgeler.....	20
Şekil 5.4.: Mekân Algısı Odaklar.....	20
Şekil 5.5.: Mekân Algısı İşaretler.....	21
Şekil 6.1.: Mekânsal Organizasyon Elemanları-Merkez.....	21
Şekil 6.2.: Mekânsal Organizasyonun Elemanları-Yöneler.....	21
Şekil 6.3.: Mekânsal Organizasyonun Elemanları- Alanlar.....	22
Şekil 7.1.: Gestalt Görsel Zemin İlişkisi.....	23
Şekil 7.2.: Gestalt Tamamlama İlkesi.....	24
Şekil 7.3.: Gestalt Benzerlik İlkesi.....	24
Şekil 7.4.: Gestalt Yakınlık İlkesi.....	24
Şekil 7.5.: Gestalt Devamlılık İlkesi.....	25
Şekil 8: Barthes'ın Gösterge Şeması.....	33
Şekil 9: Magritte: Pipo.....	37
Şekil 10: Magritte: Elma.....	37
Görsel 1: Tevfik Fikret'in Aşçıyan Müze Evi.....	48
Görsel 2: Sait Faik Abasıyanık'ın Müze Evi.....	49
Görsel 3: Aşçıyan Müze Evi Salon (1)	50
Görsel 4: Tevfik Fikret Müze Evi Salon (2)	52
Görsel 5: Tevfik Fikret Müze Evi Salon (3)	53
Görsel 6: Tevfik Fikret Müze Evi Salon (4)	54
Görsel 7: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (1)	56
Görsel 8: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (2)	57
Görsel 9: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (3)	57
Görsel 10: Tevfik Fikret Müze Evi Merdivenler.....	58
Görsel 11: Tevfik Fikret Müze Evi Koridor.....	58
Görsel 12: Tevfik Fikret Müze Evi Çalışma Odası (1).....	59
Görsel 13: Tevfik Fikret Müze Evi Çalışma Odası (2)	60

Görsel 14: Tefvik Fikret Müze Evi Çalışma Odası (3)	60
Görsel 15: Tefvik Fikret Müze Evi Köprü	61
Görsel 16: Tefvik Fikret Müze Evi Yatak Odası (1)	62
Görsel 17: Tefvik Fikret Müze Evi Yatak Odası (2)	62
Görsel 18: Tefvik Fikret Müze Evi Yemek Odası.....	64
Görsel 19: Tefvik Fikret Müze Evi Sokrates'in Penceresi (Dış Görünüm).....	66
Görsel 20: Tefvik Fikret Müze Evi Sokrates'in Penceresi (İç Görünüm).....	67
Görsel 21: Sait Faik'in Evinin Girişinde Bulunan Heykeli.....	70
Görsel 22: Sait Faik Müze Evi Misafir Odası (1)	71
Görsel 23: Sait Faik Müze Evi Misafir Odası (2)	71
Görsel 24: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Yemek Odası.....	73
Görsel 25: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Yemek Odası.....	73
Görsel 26: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Antre (1)	76
Görsel 27: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Antre (2)	77
Görsel 28 Sait Faik Abasıyanık'ın 2. Kat Evi Antre.....	78
Görsel 29: Sait Faik Abasıyanık'ın 2. Kat Evi Antre.....	78
Görsel 30: Sait Faik Abasıyanık Müzesi 'Mercan Usta'' Tablosu	79
Görsel 31: Sait Faik Evi Kitap Odası.....	80
Görsel 32: Sait Faik Evi Kitap Odası.....	80
Görsel 33: Sait Faik Evi Kişisel Eşyalar.....	81
Görsel 34: Sait Faik Evi Kişisel Eşyalar.....	81
Görsel 35: Sait Faik Evi Kişisel Eşyalar.....	83
Görsel 36: Sait Faik'in Evi Çalışma ve Yatak Odası.....	84
Görsel 37: Sait Faik Evi Çalışma Masası.....	85
Görsel 38: Sait Faik Evi Dinlenme Alanı.....	87
Görsel 39: Sait Faik Evi Çalışma ve Yatak Odası.....	88
Görsel 40: Sait Faik Evi Çatı Katı.....	89
Görsel 41: Sait Faik Evi Bazı Kişisel Eşyalar.....	90
Görsel 42: Sait Faik Abasıyanık'ın Ölüm Maskı.....	92

Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Dalı : İletişim Sanatları
Programı : İletişim Sanatları
Tez Danışmanı : Dr. Öğrt. Üyesi Gülnur IŞIKLAR
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek lisans – Ekim 2022

KISA ÖZET

İÇ MEKÂNLARDA KULLANILAN GÖSTERGELERİN İLETİ AKTARIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME ÖRNEĞİ: SAİT FAİK ABASIYANIK VE TEVFİK FİKRET MÜZE EVLERİ

Hüseyin GÜMÜŞ

İletişim; iletinin kaynaktan alıcıya aktarıldığı devingen bir süreçtir. İletişimi süreç haline getiren ise geribildirimdir. İletişim salt insan-insan arasında değil; kişi-içi, örgüt içi ya da kitle iletişimi vb. gibi çeşitli boyutlarda da oluşmaktadır. Bir başka durumda ise mekân-insan iletişimi dikkat çekmektedir. Mekân-insan arasındaki iletişimde kaynak konumunda mekân; alıcı konumunda ise insan karşımıza çıkmaktadır. Buradaki geribildirim ise; insanın mekândaki davranışları, tutumu, duygu durumu, vb. gibi çok boyutlu olmaktadır. Bu doğrultuda da mekânların dili insanlar tarafından alınıp çeşitli edimleri ortaya çıkarmaktadır.

Mekân-insan arasındaki iletişimde, söz konusu mekân ile iletişime geçen insan, mekânların dilini kendi anlam üretiminin sonucunda ortaya çıkarmaktadır. Söz gelimi, insan içinde bulunduğu mekânlardaki; nesne, doku, renk, ışık ya da mekânsal boşlukları duyu organları vasıtasıyla duyumsar. Bu duyumsama sonucunda, insanın zihninde anlamlandırma süreçleri ortaya çıkar ve bu sürecin de bireyin kişiliği, geçmiş deneyimleri, gereksinimleri, değer yargıları, kültürü, bağlı bulunduğu sosyal gruplar ya da o anki psikolojik ve fiziki durumu gibi birçok unsuru içerdiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda da insanların içerisinde bulunduğu mekânları algılamaları birbirinden çok farklı olabilmektedir.

Söz konusu çalışmamızda mekân-insan arasındaki iletişimde mekânlarda bulunan nesneler, ışık, renk, doku vb. gibi birçok unsur, XX. yy. çağdaş göstergebilim kuramcılarında olan Roland Barthes'ın gösterge, gösteren ve gösterilen boyutunda incelenerek; elde edilen verilerin kişinin anlam üretmesinde ortaya çıkardığı sonuçlar üzerinde durulacaktır. Söz konusu çalışmamız için örneklem olarak Tefik Fikret'in Aşiyandaki evi ile Sait Faik Abasıyanık'ın Burgazada'daki evi seçilmiştir. Bu doğrultuda mekânların dilinin neden ve nasıl kişiden kişiye farklılık gösterdiği, göstergebilimsel çözümleme sonucunda ortaya çıkarılarak mekân-insan arası iletişim irdelenecektir.

Anahtar kelime: İletişim, iç mekân, anlamlama, göstergebilim, mekân dili, çözümleme, gösterge.

Institute : Graduate Education Institute
Branch : Communication Arts
Program : Communication Arts
Thesis Advisor : Assistant Professor Gülnur IŞIKLAR
Thesis Type and Date : MSc –October 2022

ABSTRACT

AN EXAMPLE OF EXAMINATION ON TRANSMISSION OF INDICATORS USED IN INDOOR AREAS: SAIT FAİK ABASIYANIK AND TEVFIK FIKRET MUSEUM HOUSES

Hüseyin GÜMÜŞ

Communication: It is a dynamic process in which the message is transferred from the source to the receiver. What makes communication a process is feedback. Communication is not only between human and human; intra-personal, intra-organizational or mass communication etc. as well as in various sizes. In another case, place-human communication draws attention. In the communication between place and human, we come across place in the source position and human in the receiver position. Here is the feedback, human behavior in the place, attitude, emotional state, etc. as multidimensional. The language of places is perceived by people and reveals various acts.

In the communication between the place and the human, the human who comes into contact with the said place reveals the language of the places as a result of his own meaning production. For instance, in the places where human in; senses objects, textures, colors, light or spatial spaces through sense organs. As a result of this sensation, the processes of making sense emerge in the mind of the human. This process; It emerges as a result of many factors such as the personality of the individual, past experiences, needs, value judgements, culture, social groups to which he is affiliated, or his current psychological and physical condition. In this direction, people's perceptions of the places they are in can be very different from each other.

In our study, many elements such as objects, light, color, texture in the communication between space and human were examined in the dimension of sign, signifier and signified by Roland Barthes, one of the contemporary semiotic theorists in the 20th century; The results of the data obtained in the production of meaning by the person will be emphasized. Tevfik Fikret's house in Asiyan and Sait Faik Abasiyanik's house in Burgazada were chosen as samples for our study. As a result of semiotic analysis, the communication between place and human will be examined by revealing why and how the language of places differs from person to person.

Keywords: Communication, interior place, signification, semiotics, language of space, analysis, sign.



GİRİŞ

Bireyin hem kendisi hem de dış dünyayla olan bağlantısının sonucu olarak doğan iletişim; duyumsanan uyarıcıların seçilip anlamlı bir bütün oluşturması sürecidir. Diğer bir anlatımla, iletişim temelde bir süreçtir; devingen olarak süregelen bu süreç, kişinin hem kendisi hem de çevresel uyarıları algılayıp anlamlandırması, sonrasında da anlamlandığı bu çevresel etkilere geribildirimler vermesi olarak tanımlanabilmektedir. Bu anlamda da iletişim durağan olmanın ötesinde bir noktaya ulaşmaktadır. İletişimin süreç olarak gerçekleşmesi bireyin dış dünyayı duyumsamasıyla başlar. Dış dünyadaki çevresel uyarıcılar ise; görme, koklama, dokunma, tatma ve duyma sonucunda bireyin algısına ulaşmaktadır. İnsanların duyu organları aracılığıyla aldığı bu iletiler, daha karmaşık bir dizi işlemde geçerek beyinde algı boyutuna ulaşır. Anlam üretimi ise, bu algılama sonucunda gerçekleşen anlamlandırma boyutunu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, insanların bir tabloya bakıp farklı anlamlar çıkarması ve değişik duygulanımlar yaşaması da beyinde gerçekleşen bu karmaşık sürecin bir sonucu nedeniyle olmaktadır.

Çevresel uyarıcılar çoğu zaman iletişimi başlatan birtakım gerçeklikler olsa da bireylerin çevresel uyarıcılardan aldığı gerçeklikler algısal boyutta, olgudan farklı olabilmektedir. Bir başka deyişle, algılar zaman zaman olguların önüne geçer. Çevresel uyarıcıları olgular ya da gerçeklikler olarak nitelersek; bu uyarıcıların bizde uyandırdığı izlenimler, çağrışımlar, yüklediğimiz anlamlar ve çıkarımlarımız algılarımızdır. Aynı manzaraya bakıp farklı çıkarımlarda bulunmamız ve anlam üretmemiz; bireyin farklı çevre, eğitim, gelenek-görenek ve deneyimlerinin başka başka olması nedeniyle gerçekleşmektedir.

İletişimi başlatan öge ileti, alıcıda doğru anlamlandırılabilmesi için açık, net ve anlaşılır olmalıdır. İleti alıcının zihninde gerçekleşen, algısal süreçler neticesinde gerçeklikten çok ayrı bir şekil ve formda yorumlanabilmektedir. Bu doğrultuda, istenilen düzeyde bir algı uyandırmak için iletiyi, amaca uygun bir şekilde oluşturmak önemlidir. İletinin, alıcının zihninde istendik yönde anlam üretebilmesi, profesyonelce tasarlanmış olmasına bağlıdır. Bu durum iletişim kazalarının da önüne geçmeyi sağlayacak bir etken olarak kabul edilebilmektedir.

Yaşadığımız mekânda bazen isteyerek bazen de farkında olmadan birtakım değişiklikler yaparız. Bu değişiklikler bizim için bir anlam ifade etmese de bu mekâna giren dikkatli bireyler için birer mesaj niteliği taşıyabilmektedir. Mekânda bulunan dokular, renk, ışık, nesneler, eşyaların konumlandırılma biçimi, koku vb. gibi birçok faktör, mekânın sahibinden izler taşımaktadır. Diğer bir anlatımla, bu izler o mekânda yaşayan insan hakkında; kişilik özellikleri, hobiler, değerler, inançlar, hayata bakış açısı, bağlı bulunduğu ideoloji, fiziksel özellikler, ekinse düzey vb. gibi bir dizi ileti sunmaktadır. Bu iletileri daha derinlemesine anlamlandırmak ve yorumlamak da göstergebilimin verileri ışığında yapılacak çözümlemelerle anlam kazanabilmektedir.

Mekânlarda yaşayan kişilerin bıraktığı izler birer gösterge olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda da bu göstergeler birer ileti niteliği taşır ve gösterilen boyutunda gerçeklikten farklı anlamlara ve yorumlamalara neden olabilmektedir. Mekânlarda bulunan göstergelerin, gösterilen boyutlarının her insanın zihninde birbirinden farklı olması, bireyler arası algısal süreçlerin farklılığından kaynaklanmaktadır. Bir görsele bakıp farklı çağrışımlar, yorumlamalar ya da anlamlar çıkarmamız; her insanın zihinsel algı mekanizmalarının birbirinden farklı olduğunun kanıtı niteliğindedir. Anlam üretimlerimizin birbirinden farklı olması; geçmiş yaşantılarımız, hayata bakış açımız, ideolojilerimiz, bağlı olduğumuz inanç ve değer sistemi; içerisinde yaşadığımız sosyoloji ve ekinse düzlem, o anki psikolojik durumumuz vb. gibi birçok değişkenin neticesinde şekillenmektedir.

Mekânlardaki göstergelerin bireylere göre farklı anlamlara gelmesi algısal durumun bir sonucudur. Bu bağlamda, çalışmamızda seçilen mekânlarda karşımıza çıkan göstergelerin nasıl anlamlandırıldığı incelenmiştir. İstanbul'da XX. yy 'da yaşamış Türk yazarların evlerinin, iç mekânları, araştırmamızda bize yol gösterecek uzamları barındırmaktadır. Bu anlamda seçilen mekânları; İstanbul'un farklı köşelerinde, XX. yüzyılda yaşamış olan yazarların iç mekânları olarak belirledik. Bu doğrultuda seçilen mekânlar; evleri müzeye dönüştürülmüş ve orijinaline en yakın şekilde korunmuş olan Sait Faik Abasıyanık'ın Burgazada'daki evi ve Tevfik Fikret'in Aşçıyan Yokuşu'ndaki evi araştırmamızın örneklemelerini oluşturmaktadır. Entelektüel altyapısı olan yazarlarımızı seçmemizin nedeni; yaşadıkları mekânları tasarlarken kendileriyle ilgili birçok göstergeyi bu mekânlarda bulundurmalarıdır.

Mekânlardaki iletilerin her insanda aynı anlama gelmemesi ve mekânlarda var olan nesne, renk, doku vb. gibi değişkenlerin neler olduğu araştırılarak mekân-kişi etkileşimi araştırmamızın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, İstanbul'da XX. yüzyılda ikamet eden Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık'ın birbirinden konum ve coğrafi olarak da farklı olan yaşadıkları mekânlar incelenmiş göstergebilimsel ve mekân iletişimi açısından ne gibi anlamlar aktardıkları çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bir ifade aracı olan dil kavramı, yerini mimari anlamda yapılara bırakmaktadır. Barthes, *Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi* adlı çalışmasında Paris'i ve Eiffel Kulesi'ni bir metin gibi okumakta ve subjektif bir bakışla değerlendirmektedir. Barthes'a göre; "Bakış, nesne ve simge olarak kule insanın ona yerleştirdiği her şeydir ve bu her şey de sonsuzdur. Bakılan ve bakan görünüm olarak, yararsız ve yeri doldurulamaz yapı olarak kule bütün imgelere ve bütün anlamlara açık olan katıksız göstergedir" (Barthes, 2015, s. 39). Bu bağlamda da mekânların dili ve mesajlar birer göstergedir ve bu göstergelerin sonuçları mekânın iletilerini oluşturmaktadır. Örneklem olarak seçtiğimiz alanlarda subjektif değerlendirmeler ve çözümlemeler yaparak mekânların dili yorumlanmaya çalışılacaktır.

Mekânların iletileri olduğu ve bu iletileri orada yaşayan ya da orayı ziyarete gelen kişilere aktardığı söylenebilir. Bu mesajları oluşturan çoğunlukla mekânda yaşayan bireylerdir. Mekânları ziyarete gelen kişilerin ise bu mesajları alımlar ve anlamlandırır; bu anlam üretme sonucunda ise çeşitli geribildirimler vererek mekân ile iletişime geçmektedir. Araştırmanın önemi, mekânın mesajını ileten ile onu alımlayan arasındaki algısal farklılıkları ve bu farklar ardından nasıl sonuçların çıktığını ortaya koymaktır. Roland Barthes'ın göstergebilime katkıları sonucunda da mekânların dilini, Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeli doğrultusunda ilettiği mesajları ve bu mesajların alıcıda uyandırdığı etkiyi ortaya koymaya çalıştık.

I.BÖLÜM

İletişim ve Göstergebilimsel Düzlemde Mekânda Anlam Üretimi

1.1. İletişim Kavramı

İletişimi bilgi, birikim ya da tecrübelerin aktarılması olarak ele almak mümkündür. İletişim kavramı köken itibarıyla ‘‘iletmek’’ fiilinden türemiştir. İletmek ise bilgiyi bir alıcıya aktarmak olarak tanımlanabilmektedir. Bu doğrultuda, ‘‘İlet’’ mek fiili gerçekleştiğinde karşı tarafta edilgen ya da pasif konumda bir alıcı karşımıza çıkmaktadır. Oysaki iletişimdeki ‘‘ş, iş’’ eki iletimin tek taraflı değil de karşılıklı yapıldığının göstergesidir. Bu bağlamda, iletişimi en basit anlamıyla bir ya da daha fazla kişinin karşılıklı gerçekleştirdiği her türlü mesaj aktarım süreci olarak değerlendirmek mümkün olmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur da iletişimin yalnızca kişiler arası değil kişi içi boyutunun da olmasıdır. Bu bağlamda, iletişim kavramı insanoğlunun yeryüzüne ayak bastığı andan itibaren karşısındaki temel sorun ya da çözüm olarak görünmektedir. Bu durumu çözümsüz kılmak, karşılıklı bilgi ya da duygu aktarımındaki çeşitli sorunlardan kaynaklanmaktadır. Bu sorunlar ise iletişim hataları ya da çatışmaları olarak tanımlanabilmektedir.

İletişim, insan faaliyetlerinin her anıyla ve doğasıyla beraber iç içe olan özelliklere sahiptir. Diğer bir anlatımla iletişim insanın her an, her koşulda ve her mekânda, kendisini madden ve düşünsel açıdan yeniden üretmesini içermektedir. Bu üretim de entelektüel, duygusal, dinsel ve ahlaksal bağlamda söz konusudur. (Erdoğan, 2011, s. 27). Bu anlamda da iletişim; insan doğasıyla bütünleşik bir yapıda ve bu doğadan soyutlanamaz denilebilmektedir. İnsan doğasıyla iç içe olan iletişim kavramı, kişinin kendisiyle iletişimini bir başka deyişle, kişi içi iletişimi de aktarmaktadır. Altını çizmemiz gereken nokta ise; iletişimi salt kişi içi iletişimle sınırlamanın olanaksız olduğudur. Bilindiği üzere iletişim; kişi içi, kişiler arası, örgütsel ve kitle iletişimi olarak farklı boyutlarda da süregelmektedir. Bu bağlamda ele alındığında, iletişim çok derin anlamlarda incelenen, sınırları çok geniş ve disiplinler arası bir kavramdır.

Türk Dil Kurumu iletişimi: Duygu, düşünce ya da bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, iletişim olarak açıklarken temelde ‘‘aktarım’’ kelimesinden yola çıkmaktadır. Aktarım sözcüğü ise, iletişim

sözcüğünün kökünde bulunan iletmek fiiliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda iletmek; tek taraflı bir boyuta başka anlatımla, mesajların karşılıklı olarak değil de tek yönlü olarak gönderilmesine işaret etmektedir (<https://sozluk.gov.tr>, 2021). Bu bağlamda da ‘‘aktarım’’ sağlayan hemen her şey olabilmektedir. Diğer bir anlatımla bir sanat eseri, ya da bir mekân iletiyi sunan unsur olarak karşımıza çıkabilmekte bize çeşitli iletiler aktarabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken iletişimin karşılıklı olması durumudur. Geribildirim olmadığı bir ileti aktarımı, iletişim değil; iletim olarak tanımlanmaktadır. İçerisinde bulunduğumuz mekân bize mesaj aktarırken bireyin de mekâna karşı herhangi bir dönütte bulunması bir çağrışım yaşaması iletişimi devam ettiren unsur olarak düşünülebilir. Bir başka şekilde ele alacak olursak; bir tablo onu gören kişiye iletiler sunmaktadır. Bu mesajları alan birey ise; tabloya karşı bir tutum, ya da bir biliş sürecine girer ve gönderici ile alıcı arasında bir ‘‘aktarım’’ gerçekleşir.

İletişimin birçok tanımı bulunmaktadır. Dökmen iletişimi, ‘‘bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci’’ olarak tanımlamaktadır (2002, s. 19). Dökmen’e göre: iletişim bir süreçtir; fakat bu sürecin farklı birçok ögesi de bulunmaktadır. Bu anlamda, bilgiyi üretme evresi kişinin içsel iletişim ile herhangi bir konu hakkında bilgi elde etmesi ya da bilginin üretim evresinde değerlendirilebilir. Bilgiyi aktarma ve anlamlandırma süreci ise bilginin kendince anlamlandırılması ve alıcıya iletilmesi şeklindedir. Zıllıoğlu’na göre iletişim; anlamları itibarıyla uzlaşmış simgeler yoluyla değişik zaman ve mekân boyutlarında gerçekleşen düşünce, bilgi ve duyguların karşılıklı aktarılması alışverişidir (2007, s. 22). Bu bağlamda iletişimde önemli olan bir diğer nokta, uzlaşmış simgeler ya da kodlar olarak tanımlanabilmektedir. Diğer bir anlatımla simgeler, dilin iletişimde kodlarını oluşturmaktadır. Özetlememiz gerekirse iletişim; duygu, düşünce, bilgi ve kültürü kapsayan anlamların semboller vasıtasıyla karşılıklı aktarıldığı süreçtir (Tutar Yılmaz, 2003, s. 34). Bu doğrultuda hemen tüm iletişim tanımlarında karşılıklı olma durumundan söz edilmektedir. İletişimi başlatan kaynağın egemenliğidir ve bu süreç tek taraflıdır. Çift yönlü iletişimde ise paylaşım ve ortaklık söz konusu olmaktadır (Özodaşık, 2019, s. 4). Çift yönlü bir süreç olarak karşımıza çıkan iletişimin çift taraflı olmasını sağlayan ise geribildirimlerdir. Geribildirim iletişime ahenk, süreklilik ve bir devingenlik kazandıran en önemli ögedir.

İletişim duyguların aktarıldığı, karşılıklı anlayışın olduğu, sevinç, üzüntü, nefret vb. duygu ve anların paylaşıldığı bir süreçtir. İnsanlar başka kişilerle iletişim kurup hüznelerini sevinçlerini, endişelerini ve korkularını olumlu ya da olumsuz düşüncelerini başkalarına aktarmaktadır. (Kırık, 2017). Bu noktadan bakıldığında ise iletişimde bir duygu aktarımı da söz konusudur. İletişimde duygu aktarımını sağlayan bazen bir fotoğraf bazen bir afiş bazen de içinde bulunduğumuz bir mekân olabilmektedir. Bu anlamda bir fotoğraf bilişsel iletilerin yansıması, duygusal mesajlar da aktarabilmektedir. Örneğin fotoğraftaki bir çocuğun hüznü bakışı, bu iletiyi alan bireyde bir acıma hissini uyandırabilmektedir. Bu durum da mekânları, resimleri, tabloları ya da diğer unsurların duygu da aktarabildiğini göstermektedir.

İletişim kişi içi, kişiler arası, örgütsel ve kitle iletişimi olabileceği gibi mekân-insan etkileşimi de söz konusudur. Günümüzde insan-makine ya da makine-makine iletişimi de olabilmektedir. İletişim en basit tanımı itibarıyla süregelen ileti alışverişidir. İki kişi, insan ile topluluk, insan ile mekân ya da insan ile çevre arasında bir mesaj alışverişidir. İleti, gönderilen bilgi, mesaj ve anlatılması hedeflenen duygu ya da düşüncedir. Bu alışverişte bir mesajı ileten bir de onu alımlayan bulunmaktadır. İletişim modelindeki ögeler, kaynak ve alıcı, kanal ve iletişim ortamıdır. Kaynak ya da verici birim ileti gönderme işiyle, hedef ya da alıcı ise kendisine gelen mesajı almak ve yorumlamak işiyle oluşmaktadır (Tuna, 2012, s. 3-6). Bu anlamda iletişimin bazı durumlarında kaynak konumuna mekân, alıcı konumuna ise onu algılayan kişi geçmektedir.

İnsan ile mekânın iletişimde kullanılan enstrümanlar; iletişim ortamı olarak konut, kaynak olarak mekân, hedef olarak algılayıcı olarak tanımlanmaktadır. Geri bildirimler ise algılayıcının davranış ve tutumlarının toplamını oluşturmaktadır (Günel Esin, 2007, s. 19-30). Mekânlar ile onu algılayan ya da orada yaşayan kişiler karşılaştığında insan-mekân arasındaki iletişim süreci başlamaktadır. İnsan konuta ya da mekâna girdiği anda, orada karşılaştığı mekânsal ögeler ve mimari yapının bir dizi iletişimiyle karşılaşmaktadır. Bu iletiler insan-mekân iletişim sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilmektedir. Mesajları algılayan insan, mekâna karşı tutum ve davranış geliştirir. Bu davranışlar; mekânı terk etmek, hoşlanmak, değiştirmeye çalışmak ya da mekânsal ögelerdeki iletileri algılama çabası olabilmektedir. Geliştirilen bu davranış ya da tutumlar ise iletişim sürecindeki geribildirim örnekleridir.

İletişim insanlar arasında olduğu kadar insanın çevre ya da mekâna da bağlı iletişimini de oluşturabilmektedir. Bu nedenle iletişimi salt insanlar arası bir süreçte irdelemek doğru değildir. İnsan-mekân iletişimi sürecinde geribildirimler insana, mesajlar ise mekâna özgüdür diyebilmekteyiz. Kendisine verilen mesajları algılayıp yorumlayan kişi, bu mesajları anlamlandırmasının sonucu olarak mekândan etkilenme, terk etme, değiştirmeye çalışma ya da değerlendirme süreçlerinden birisini seçerek bir anlamda geribildirim sağlamaktadır. Mekânın inceliklerini algılayan insan mekânsal tatmine ulaşmış ise oraya karşı olumlu tutum ya da davranış kalıpları geliştirmektedir. Aksi durumda mekânı değiştirmek ya da mekândan uzaklaşma edimlerinden birisini seçebilmektedir. Bu doğrultuda da mekân-insan arası iletişim süreci oluşmaktadır.

1.2. İletişimin Öğeleri

İletişim karşılıklı bilgi, duygu ve tecrübelerin aktarılması olarak değerlendirilebilir. İletişimin öğeleri ise; kaynak, alıcı (hedef kitle), mesaj (ileti) ve geribildirim (dönüt) olarak bilinmektedir. Bu öğelerle ilgili bilgi vermemiz gerekirse:

Kaynak: ya da verici iletişimi başlatan öge olarak adlandırılmaktadır. Kaynak alıcıya; bilgi, beceri, fikir, duygu, tecrübe, tutum ya da bir değer aktarabilmektedir. Bu durum iletişimin gerçekleştiği mekân ve bağlama göre değişiklik göstermektedir. Örneğin; bir öğretmen ders anlatırken, öğrencilerine bilgi aktarabildiği gibi çeşitli değerlerden ya da duygulardan da bahsederek istendik yönde davranış değişikliğini hedefleyebilmektedir. Bu durum da kaynağın, mekân ya da bağlama göre farklı iletiler sunabileceğini göstermektedir.

Kişiler arası iletişimde kaynağın taşınması gereken bazı özellikler vardır. Kaynak, mesajını açık anlaşılır ve sade bir şekilde sunmalıdır (Işık, Kişilerarası İletişimde Kaynak Olgusu ve Kaynağın Özellikleri, 1999, s. 70-76). Mekân-insan iletişiminde de kaynak konumunda olan mekânın, iletilerini net bir şekilde aktarması önem arz etmektedir. Mekânın kaynak konumunda olduğu iletişim biçiminde birbiriyle çelişen ya da net olmayan unsurlar iletinin yanlış ya da eksik aktarılmasına sebebiyet vermektedir. Bu durum da mekân-insan arasındaki bir anlamlandırmada iletişim

kazalarına sebebiyet verecektir. Bu doğrultuda ele aldığımızda da mekân-insan iletişiminde kaynak konumunda genel olarak mekân bulunmaktadır.

Mesaj (İleti): Mesaj bir diğer anlamıyla ileti, iletişim sürecinde aktarılan konumdur. İleti; bir resim, ses, beden dili, jest mimik, göz teması, bir sembol, herhangi bir ikon ya da çok çeşitli unsurlar olabilmektedir. Mesajlar temelde sözlü ve sözsüz mesajlar olarak iki biçimdedir. Sözsüz mesajlar, sözlü mesajlara göre çok daha fazladır. Mesaj kaynak tarafından kodlanmış alıcıya gönderilen bilgi, duygu ya da düşüncedir. İleti ya da mesaj olarak adlandırdığımız kavram; kaynağın his ve düşüncelerini, konuşarak, yazarak beden dili ya da jest ve mimikleri aracılığıyla aktardığı, sözel ya da görsel ürünlerdir. Mesajlar; sözlü ya da yazılı olabileceği gibi görsel, simgesel ya da beden dili hareketi, sanatçının bir tablosu, heykel vb. gibi çok geniş bir yelpazede ele alınabilmektedir. İleti evreni kaynağın hayal gücü, yaratıcılığı ya da düşüncelerinin genişliği ölçüsündedir. Yazı olarak ortaya konulan örüntüler, cümleler, el, kol, beden hareketleri yüzde gerçekleşen jest ve mimikler de mesaj evreni içerisinde değerlendirilmektedir (Tuna, 2012, s. 6-11).

İletiyi oluşturan kaynak mesajını açık anlaşılır ve alıcının anlayacağı kodda göndermelidir. Kaynak ile alıcı arasında iletişim bozukluklarının en önemli sebebi kaynağın ve alıcının aynı dili konuşmaması aynı kültürel kodlara sahip olmaması vb. durumlardan kaynaklanmaktadır. İleti; alıcının sosyo-ekonomik düzeyi, eğitim seviyesi ve o anki psikolojik durumu vb. gibi birçok unsurdan etkilenecek alıcının anlamlandırmasında sorun yaratabilmektedir. Çünkü ileti her ne kadar doğru kodlansa da zaman zaman iletişimi başlatan kaynak ya da alıcı iletiden bağımsız, çeşitli durum ya da ortamlardan kaynaklanan iletişim sorunları yaşayabilmektedir. Bu durum da iletişim kopukluklarına neden olmaktadır.

İletişimin modelleriyle ilgili önemli araştırmalar yapmış kuramcı Harold Lasswell 1948 yılında, “İletişim zinciri olarak” adlandırılan bir model geliştirmiştir. Lasswell modelinde iletişimin öğeleri; kim, neyi, hangi kanalda, kime ve hangi etkiyle söyler şeklindedir (Güzel, 2016, s. 153-166). Bu model çizgisel iletişim modeli olarak da bilinmektedir. İletişimin süreç olduğu ve devam ettiğini gösteren diğer modeller ise dairesel iletişim modeli olarak adlandırılmaktadır. Dairesel iletişim modellerinde iletişim sürecindeki kaynak ve alıcılar zaman zaman yer değiştirmektedir. Dairesel ya

da çizgisel iletişim modellerinin hepsinde mesajın muhakkak olması gerekmektedir. Örneğin; İspanya'nın Altamira Mağarasında bundan yaklaşık 20.000 yıl öncesine ait bazı freskler bulunmuştur. Bulunan duvar resimleri ileti niteliği taşımakla birlikte döneminden tarihsel, coğrafi ve kültürel izler barındırmaktadır (Alonso, 2015). Diğer bir anlatımla mağaraya çizilen figürler, dönem insanının yaşayışı hakkında birtakım mesajlar içermektedir. Bu bağlamda, mesajlar geniş bir perspektifte ele alındığı gibi zaman mekân sınırlamasının ötesinde bilgiler sunmaktadır. Söz gelimi bu mağaraya çizilen duvar resimleri dönemin birçok özelliğini barındırmakta bu bağlamda da gelecek kuşaklara o dönemi aktarmaktadır.

Alıcı (Hedef Kitle): İletişim sürecinde alıcı ya da hedef kitle kişi ya da topluluk olabilmektedir. Bu bağlamda, alıcı kaynaktan gelen iletiyi alımlar ve gelen iletinin türüne (yazılı, sözlü, sözsüz), içeriğine göre alıcı kendisini iletişime aktif ya da pasif olarak katabilir. Alıcı bazı durumlarda kendisine gelen mesajı anlamlandırıp, birtakım geribildirimlerde de bulunarak süreçte kaynak konumuna da geçebilmektedir. Diğer bir anlatımla hedef kitle süreç içerisinde aktif ya da pasif konumda olabilmektedir. Bu durum, alıcının gelen iletiye ilgi duymasından o anki psikolojik ya da fizyolojik durumundan kaynaklanan birçok unsurdan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenebilmektedir (Işık, 2018, s. 57).

Geri bildirim (Dönüt): Dönüt, geri besleme gibi çeşitli kullanım şekilleri bulunan geribildirim; dilimize İngilizce karşılığı olan "feedback" sözcüğünden giriş yapmıştır. Geribildirim iletişimin dairesel bir şekilde gelişmesini sağlayan önemli bir unsurdur. Bu doğrultuda da geribildirim, iletişimde kaynak ve alıcı arasında bağlantıyı sağlayan bir rol üstlenmektedir. Kaynağın başlattığı iletişimde, alıcı kendisine kaynak tarafından gönderilen iletiyi alır ve anlamlandırır; ardından da kaynağa mesajın içeriği ile ilgili bir geri besleme yapar. Yapılan geribildirim sözel bir ifade olabileceği gibi beden dili, jest ya da mimikle de gerçekleşmektedir. Geri bildirim iletişime devingenlik kazandıran unsurdur (Işık, 2018, s. 57-60). İletişimde aktarılan mesajlar alıcı da bir zihinsel süreç başlatmaktadır. Bu süreçte mesajı anlamlandırma denilmektedir. Anlamlandırılan iletiye alıcı bir geri besleme yaparak kaynağa başka bir ileti aktarmaktadır. Bu bağlamda incelendiğinde geri bildirim aslında bir iletiden oluşmaktadır. Bu ileti sözel ya da sözel olmayan unsurlardan oluşabilmektedir.

Geri bildirim iletişimin tek yönlülükten çıkmasını sağlayan unsurdur ve bu doğrultuda da etkin iletişimin en önemli unsurudur diyebilmekteyiz. Geri bildirimin olmadığı iletişim süreçlerinde pasif bir iletişimden söz edilmektedir. Diğer bir anlatımla geri bildirim, kaynağın mesajını hedef kitlenin tepkilerine göre ayarlama imkânı sunmaktadır. Bu durum da iletişimi monotonluktan çıkartmaktadır. Son olarak, geri bildirim hedef kitlenin iletişime katıldığı duygusuna kapılmasını sağlayan önemli bir faktördür (Erdem, 2010, s. 128-131).

1.3. İletişim Türleri

İletişim en genel anlamda kaynaktan alıcıya mesaj iletme olarak tanımlanabilmektedir. Bu doğrultuda iletişimi kendi içerisinde yazılı, sözlü ve sözsüz iletişim olarak sınıflandırmak mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda iletişim türleri incelenecektir.

Yazılı İletişim: Yazılı iletişim, insanlar arasında duygu, düşünce, bilgi ya da tecrübelerin yazı ile aktarılması olarak tanımlanabilmektedir. İletişimin başlangıcı tarihsel açıdan incelendiğinde M.Ö 3200-3500'lü yıllar arasında ‘‘Çivi Yazısı’’ adıyla Mezopotamya’da varlığını sürdüren Sümerlerde ortaya çıkmıştır (Küçük, 2014, s. 79-80).

Sözlü İletişim: Dil bir işaretler sistemidir ve dili oluşturan sesler belli bir dizgeye göre düzenlenmektedir. Sözlü iletişim insanlık tarihi kadar eskidir. İlk insanlardan günümüze hemen her insan sözle iletişime geçmiştir. Bu bağlamda da düşünceler, sözcükler olmadan insanlara aktarılamaz. Diğer bir anlatımla sözlü iletişim, insanlara kendi düşüncelerimizi anlatma edimidir (Birsen, 2014, s. 28). Bu anlamda duygu ya da düşüncelerin kelimeler aracılığıyla kaynaktan alıcıya iletildiği iletişim türü sözlü iletişim olarak adlandırılabilir.

Sözsüz İletişim: Temel iletişim türlerinden bir olan sözsüz iletişimin birincil aracı dildir; ancak dilin mesajın gönderilmesinde ve alınmasında, iletişime katkı sağlayan başka etmenlerde bulunmaktadır. Diğer bir deyişle sözsüz iletişim, en ilkel toplumsal davranış olarak bilinen beden dilinin ortak ifadesidir. Duygu ve düşüncelerin kelimelere aktarılmadığı durumlarda bir bakış, başın bir hareketi, bir jest ya da mimik binlerce kelimedenden daha fazla anlam barındırmaktadır (Tutar Yılmaz, 2003, s. 68).

Sözsüz iletişim bazı durumlarda sözlü ve yazılı iletişimden daha fazla anlam iletebilmektedir. Bu iletişim modelinde bireylerin, görsel kodlara daha fazla dikkat etmeleri gerekmektedir.

Sözsüz iletişimin birçok biçimi bulunmaktadır. Jest ve mimikler, renkler, fiziksel görünüm, giyim kuşam, mekân gibi birçok unsur sözsüz iletişim kapsamı içerisinde değerlendirilebilmektedir. Bu anlamda sözsüz iletişimi yazılı ve sözlü iletişime göre daha geniş çerçevede ele almak mümkündür. Bu doğrultuda da mekânların dili sözsüz iletişim kapsamında değerlendirilebilir. Mekânlarda görülen yazılı olmayan tüm nesneler, mekânsal boşluklar, dokular, renkler ve diğer tüm görseller unsurlar, mekân ile insan arasındaki iletişimde birer ileti aktarım aracı olarak düşünülebilmektedir. Sözsüz iletişim boyutunda değerlendirilen mekân dili, tek taraflı bir iletidir. İnsan mekânın dilini anlar ve bu dile karşılık bir geribildirim oluşturur. Mekân ise, tekrar düzenlenerek ya da tasarlanarak tekrar bir ileti sunar fakat bu ileti yine bir insan kaynaklıdır. Sözgelimi mekânı düzenleyen ya da tasarlayan insan burada etken, mekân ise edilgendir. Bu bağlamda incelendiğinde mekânların dili orada yaşayan insanların dilidir de denilebilmektedir.

İletişim kavramını sözlü, yazılı ya da sözsüz iletişim gibi birçok şekilde sınıflandırmak mümkün olmakla birlikte, iletişimi genel olarak 4 ana başlıkta inceleyebilmekteyiz. Bunlar; kişi içi iletişim, kişilerarası iletişim, örgüt içi iletişim ve kitle iletişimidir (Işık, 2018, s. 63). Bu doğrultuda, iletişim türleri alt başlıklar halinde incelenecektir.

Kişi-İçi İletişim: Bir insanın düşünmesini, duygulanmasını ihtiyaçlarını fark etmesini gerek rüya görerek gerekse de kendi içinden mesaj alarak ya da kendisine içsel sorular sorarak cevaplar vermesi olarak tanımlayabileceğimiz kişi-içi iletişim; karşı karşıya gelmiş iki insanın kaynak ve alıcı konumunda kendisi olması şeklinde gelişen iletişim sürecinin kişinin kendi içinde gerçekleşmesidir. Diğer bir anlatımla kişinin kendi içinde iletiler üretilip yine bu iletilere kendi içinde cevaplar vermesi sürecine kişi içi iletişim denmektedir. (Dökmen, 2002, s. 21-23). Bu bağlamda kişi içi iletişim; kaynağın ve hedef kitlenin kişinin kendisi olduğu iletişim modeli olarak belirtilmektedir. Bir başka deyişle kişi, iç iletişim sürecinde, iletişimin tüm unsurlarını kendi zihninde tasarlamaktadır. Mekânın iletildiği iletinin kişilerde yarattığı çağrışımlarda bu bağlamda değerlendirilebilmektedir.

Kişilerarası İletişim: Kaynağını ve hedef kitlesini insanların oluşturduğu iletişim türüne “kişilerarası iletişim” denir. Geçmişten günümüze kişilerarası iletişim modellerini incelediğimizde kişilerarası iletişimin en az 2 kişi arasında gerçekleşmesi gerektiği sonucuna rastlamaktayız. Birbirleriyle iletişimde bulunan bireyler; bilgi, duygu, sembol vb. ifadeler oluşturarak bunları birbirlerine aktarırlar (Dökmen, 2002, 23-27). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, kişilerarası iletişim modeli için en az bir kaynak ve bir hedef kitle gerekmektedir.

Örgüt – İçi İletişim: Örgüt içi iletişim, örgütte görev almış kişilerin, önceden tanımlanmış roller çerçevesinde, hiyerarşik bir düzen dahilinde bu rollerin gereğini yerine getirmeleri olarak tanımlanabilmektedir (Dökmen, 2002, s. 37-38). Bu tanım doğrultusunda; örgüt belirli bir organizasyonu nitelendirirken, örgüt içi iletişim ise bu organizasyonun içerisinde görev alan çalışanların hiyerarşik bir düzen dahilinde iletişim sürecine girmesi olarak belirlenebilmektedir.

Kitle İletişimi: “Birtakım bilgilerin/sembollerin, birtakım hedefler tarafından üretilmesi, geniş insan topluluklarına iletilmesi ve bu insanlar tarafından yorumlanması sürecine kitle iletişimi adı verilir. (Dökmen, 2002, s. 38-39).” Bu bağlamda kitle iletişimi, kaynak ya da kaynakların, alıcılara gönderdikleri iletinin, topluluk tarafından anlamlandırılması olarak tanımlanabilmektedir. Kitle iletişimi geniş insan topluluklarının birbirleriyle, her türden duygu, bilgi ve tecrübe aktarmaları ve iletişimde bulunma durumları olarak belirlenmektedir. Kitleleri birbirleriyle bağlantılı duruma getiren her türlü araç ve gerece ise “kitle iletişim araçları” denmektedir.

1.3.1. Görsel İletişim

Karşılıklı bilgi ve duygu alışverişi olarak da bilinen iletişim bir süreçtir. Bu sürecin öğeleri alıcı, kaynak, geribildirim ve ileti olarak bilinmektedir. İletişimin bir diğer boyutu da görsel iletişimdir. İnsanlar gördükleri öğeleri anlamlandırmakta daha başarılıdır. John Berger *Görme Biçimleri* adlı eserinde; “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” demektedir (Berger, 2014, s. 7). Bu bağlamda da görsel iletişimin diğer iletişim türlerinden daha

önce geliştiği söylenebilmektedir. Görme duyusu insanın en önemli duyuları arasındadır.



Şekil 1: Dünyanın En Eski Mağara Resmi Endonezya Sulawe Adası (<https://www.atlasdergisi.com>, 2022)

Çevremizdeki objeleri, durumları ya da olayları ilk önce görerek anlamaya çalışırız. İnsanoğlu çok eski zamanlardan beri gördüklerini resmedebiliyordu, nitekim dünyanın bilinen en eski mağara resmi 2017 yılında, Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda bulundu. Bölgede, 45 bin 500 yaşındaki bir "Visaya Yaban Domuzu", mağara duvarına çizilmiş olarak bulunmuştur (<https://www.atlasdergisi.com>, 2022). Bu fresklerde insan elinin bir çizimi de mevcuttur. Bu da gösteriyor ki ilk görsel iletişim çok eski zamanlardan beri süregelen bir durumdur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde de görsel iletişimin insan iletişimindeki ilk örnekleri sunduğundan söz edilebilmektedir. Görsel iletişim öğelerini geçmişten günümüze incelediğimizde ise daha önce duvar resmiyken günümüzde ise mekânlarda karşımıza çıkan; renk, doku, ışık ve diğeri görsel iletişim unsurları olarak değerlendirilebilmektedir.

Yazılı, sözlü, sözsüz ve görsel iletişim türleri birer anlam üretme aracı olarak değerlendirilebilmektedir. İletişimin anlam üretmede önemli bir noktada olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu bağlamda da iletişimde anlam üretimi ve mekânda anlam üretimi konuları alt başlıklar şeklinde değerlendirilecektir.

1.4. İletişimde Anlam Üretimi

İletişim bilgi, duygu ve tecrübelerin karşılıklı aktarılma süreci olarak değerlendirilebilmektedir. İletişimin öğelerinden biri olan mesaj alıcıya ulaştığında ise bir algılama süreci başlamış olmaktadır. Bu bağlamda iletişim sürecinde aktarılan mesajların algılanması ve anlamlandırılması açısından alıcının anlamlandırma süreci son derece önemlidir. Diğer bir anlatımla iletişim ve anlam üretimi birbirinden ayrıştırılması zor bir süreçtir. Bu bölümde iletişimde anlam üretiminin hangi algısal süreçlerin sonucunda ve nasıl oluştuğu irdelenecektir

1.4.1 Anlam Üretimi

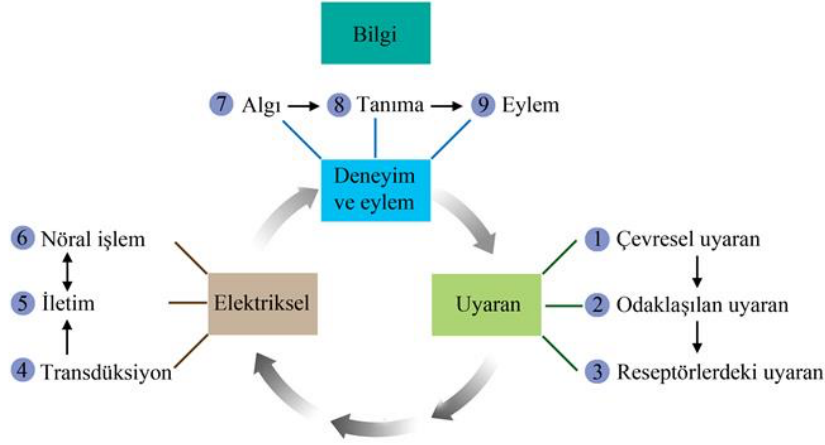
İletişimin temel noktası anlamdır. İnsanlar yaşadığı çevrede etkin olmak, iletişimde bulunduğu kişilerde davranış ve tutum değiştirmek ya da kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla sürekli bir anlamlandırma süreci içerisinde. Bu doğrultuda, iletişimin temel anahtarı ve iletişim sürecinin odak noktası olan anlamları, kişiler üretmekte, paylaşmakta ve tüketmektedirler (Işıklar, 2017, s. 47). İnsanlar çevrelerinde gördükleri hemen her şeyi anlamlandırma eğilimindedir. Bu anlamlandırmayı gerçekleştirirken İsviçreli psikolog Jean Piaget'in *Bilişsel Gelişim Kuramındaki "Şema"* kavramı karşımıza çıkmaktadır. Piaget'e göre; "şema": bireyin çevresindeki dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için geliştirdiği bilişsel yapıdır. En küçük bilişsel tasarımlarımız olan şemalar Piaget'e göre, bireyin yaşamı sürekli olarak yeniden anlamlandırması ve dünyayı zihnimizde organize etme eğiliminin bir göstergesidir (<https://acikders.ankara.edu.tr, 2022>). Bu doğrultuda, şemalar zihnimizde çevreyi tanımlamamıza yarayan bilişsel yapı ya da çerçevedir. Duyu organları vasıtasıyla elde edilen veriler, insan zihninde bir dizi nöral işlem den geçer. Bu karmaşık ve çok boyutlu zihinsel süreç neticesinde duyumsanan veriler, geçmiş bilgi ve tecrübeler bağdaştırılarak yeni bir bilgi oluşturur, ya da var olan başka bir "şema"ya eklenmektedir. Bu karmaşık ilişki ağının sonucunda da anlam üretimi gerçekleşmektedir.

Algı, duyuların da etkisiyle bilgi ve deneyimlerin yorumlanma anlamlandırılma sürecidir. Algılamayı; algılayan (ilgi alanları, tecrübeler, güdüler, tutumlar ve beklentiler), algılanan (hareket, ses, büyüklük, arka fon ve yakınlık), ve durum (zaman,

şartlar, sosyal koşullar) etkilemektedir (Çağrı, 2019, s. 11). Bu bağlamda anlam üretimi; duyular yardımıyla tecrübelerin zihinde anlamlandırılma ve işlenme süreci olarak da değerlendirilebilmektedir.

İnsanın anlam üretmesini etkileyen faktörlerin başında algılayan; diğer bir deyişle mekânı, çevreyi ya da iletiyi anlamlandıran kişi gelmektedir. Her bireyin çevresel koşulları bu anlamda da bulunduğu mekânı algılama ve anlamlandırma biçimi birbirinden farklıdır. Algılanan; mekân, çevre, ileti, bir renk, ses ya da koku olabilmektedir. Bir başka deyişle anlamlama, bireye mesaj ileten her türlü unsur olarak değerlendirilebilmektedir. Algılama sürecinde son aşama durum aşamasıdır. Durum, algılamada çok önemli bir işlev üstlenmektedir. Duyumsadıklarını anlamlandıran insanın iletinin algılandığı psikolojik durum, sosyo-ekonomik koşulları ya da zaman vb. gibi birçok etmen anlam üretimini etkileyen öğeler olarak değerlendirilebilmektedir.

Algı bireylerin gerçeklik kavramının kişilerin sahip olduğu tecrübe ve bilgiler sonucunda şekillendiği, bütün bunların duyu organlarıyla anlamlandırılarak zihinsel süreçten geçirildiği bir süreci ifade etmektedir. Anlamı algılayan bireylerin zihinsel sürecindeki bir dizi işlemten geçtikten sonra oluşmaktadır. Algı sonucunda da anlam üretimi oluşan durumdur. Yapılan araştırmalarda insanların aynı tabloya ya da mekâna bakarak farklı şeyler görebildikleri saptanmıştır. Bu doğrultuda ele alındığında insan gözünün gördüğünü beyin anlamlandırmaktadır denilebilir. Diğer bir söylemle anlam; görülen gerçeklikten çok daha farklı bir anlam üretim sürecini ifade etmektedir. Bireylerin geçmiş yaşantıları, bilgileri, kültürleri bir başka deyişle referans çevreleri bütün bu anlamlandırma süreçlerindeki farklılıkların temel sebeplerini oluşturmaktadır. İnsanlar duyumsadıkları uyarıcıları farklı yorumlayarak sübjektif ve olgusal olmayan sonuçlara ulaşmaktadır. Bu bağlamda anlam üretimi göreceli bir anlamlandırma süreci olarak düşünmek de çok yanlış olmayacaktır. Küçükdoğan'a göre algılama; "bireysel ve ekinel düzeyde gerçekleşen seçici bir tutumdur" (2005, s. 12). Birey bir nesneyi ya da olayı anlamlandırırken seçici bir tavır sergilemektedir. Bu seçiciliği de kişisel ya da kültürel tercihlerinin bir sonucu olabilmektedir.



Şekil 2. Algısal Süreç (Goldstein, 2009).

Algısal süreç, çevreden edindiğimiz uyarıcılara odaklanıp, zihinsel aktarımdan sonra beyinde algı merkezinin harekete geçmesiyle birlikte bilgi olarak depolanması şeklinde açıklanabilmektedir. Bu sürecin devingen olduğunu belirtmek amacıyla da süreçteki adımlar dairesel olarak düzenlemiştir (Goldstein, 2009). Bu noktada, çevreden gelen uyarıcılar zihinsel süreçte bir dizi işlemten geçip ardından bilgi, deneyim olarak işlem görmektedir. Anlamlandırma ya da algı süreci de bu şekilde tamamlanır denilebilmektedir. Süreç, uyarıların duyu organları tarafından duyumsanması sonrasında bir dizi nöral işleme girmesi ve anlam üretimine dönüşmesi olarak özetlenebilir. Bu süreçte, duyumsanan uyarıcılar yorumlanır böylece anlam üretimi gerçekleşir. Anlam üretimini gerçekleştirebilmek için hayal etme ve zihnimizde bir “şeylerin” belirmesi gerekmekte, bu durum da bizi imge kavramı ile karşılaştırmaktadır.

1.4.2. İmge Kavramı

İmge; duyuyla algılanan, bir uyarana ihtiyaç olmadan insan zihninde beliren nesne ve olaylar, hayal ve imaj şeklinde tanımlanabildiği gibi; Zihninde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya olarak da tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022). Bu bağlamda değerlendirildiğinde insan zihninde beliren nesne ve olaylar ya da hayal ettiklerimiz imge kavramının içerisinde değerlendirilebilmektedir. Zihinsel tasarımlarımız olması sebebiyle, imgelerin keskin

sınırları olmamaktadır. Bu imgeler zihninizde hayal gücünüzün elverdiği ölçüde boyutlarda olabilmektedir.

İmge; gerçekliğin kopyası değil, gerçekliğin zihinsel süreçlerle yeniden kuruluş biçimidir. Bu sebeple yeni bir şeyi temsil etmektedir. Diğer bir deyişle imge kavramı gerçeklik değil onun zihinsel süreçteki karşılığı olarak da değerlendirilebilmektedir (Keser, 2005). İmgeyi düşsel yapı, şema ya da bir hayal ürünü olarak nitelendirmek mümkün olabilmektedir. Söz gelimi bir mekânın gerçekliği ve onun zihninizdeki imgelemi birbirinden farklı olabilmektedir. Bunun en önemli sebebi ise, bireyler imgelem oluştururken geçmiş yaşantılarının, bilgi birikimlerinin, duygularının, o anki psikolojik durumları vb. gibi bir dizi karmaşık sürecin sonucunda bir imgelem oluşturmaktadır.

İnsanlar bildirilerin imgelere çevrilemeyeceğini bilmesi önemlidir. ‘‘Kedi, paspasın üzerinde oturuyor’’ cümlesi soyut değildir, fakat bir kitapta paspasın üzerinde oturan kedi resmini gösterse bile, resmin bildirinin eş değeri olmadığı bilinmektedir. Diğer bir anlatımla, belirli bir hayvanı mı yoksa tüm bir türü ya da sarı tüyleri olan bir kedi mi kastediliyor bunu bilmek için daha fazla tasvire ihtiyaç duyulmaktadır. (Gombrich, 2015, s. 138). Örneğin; ‘‘Güzel bir odada keyifle oturuyordu.’’ tümcesinin her bireyde aynı şekilde hayal edilmemesi, imgelerin subjektif çıkarımlar sonucunda oluştuğunu kanıtlar nitelikte olduğu söylenebilmektedir.

Algılama ise duyularımızın alımladığı bilgileri yakalayan, işleyen ve aktif olarak anlam kazandıran bir yetenektir. Duyusal organlarımız vasıtasıyla bireylere ulaşan uyarılarla çevremizi anlamamızı sağlayan bilişsel bir süreçtir. (<https://www.cognifit.com/tr>, 2022) Bu bağlamda değerlendirildiğinde algı da bir süreç ve aktif olarak süreklilik barındırmaktadır. İnsanlar kendilerine ulaşan uyarıcıları bilişsel süreçleri neticesinde algılar ve sonucunda bir anlam üretimini gerçekleştirir. Algıladığımız hemen her uyarıcı, öznel bir değerlendirmenin sonucudur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde imge kavramı gerçekliğin zihinsel izdüşümü olarak değerlendirilebilirken, algı ise bu imgelemin oluşmasını sağlayan araçsal bir değerdir denilebilmektedir. Bireyler mekânların iletilerini alımlarken duyularına ve imgelemlerine başvurmaktadır. Bu doğrultuda da mekânın zihninizde hangi anlamlara karşılık geldiği incelenecektir.

1.4.3. Mekânda Anlam Üretimi

Mekânın anlamlandırılması duyumsal ve zihinsel olmak kaydıyla iki süreç içerisinde gerçekleşmektedir: Birinci süreç duyumsal olandır. Bu süreci mekânda geçirilen zamana bağlı olarak zihinsel süreç takip eder (Taşcıoğlu, 2020, s. 45-50). Diğer bir anlatımla insanlar mekânı anlamlamak için ilk olarak duyularına ihtiyaç duyarlar örneğin görerek ya da dokunarak ardından ise anlamlandırılacak olan uzam ya da nesne zihinsel ve karmaşık bir süreçten geçerek anlam üretimi tamamlanmaktadır. İnsan belleği bu süreç için beş farklı geçirgenlik boyutu olan bir süzgeç gibi kodları yakalar, eler ve anlamsal olarak birbirine bağlanan beş farklı elemeden geçirmektedir. Bu elemelerde, her süzme işlemi “farklı malzemeleri yakalar ve bu malzemeler bir araya geldiklerinde göstergelerin filtre edildiği ve algımızın düzenlediği bir ağ şebekesi meydana getirirler” (Rawle Hunt Marland R. , 2015, s. 28). Bu anlamda mekânda anlam üretimi bu süreçlerin sonucunda şekillendiği söylenebilmektedir.

Algıladığımız her bilgide üç faktörün işlevi bulunmaktadır. Bunlar; dünyanın kendisi (uzam-mekân), onu ele alan özne (birey) ve her ikisinin yer aldığı zamandır (Küçükerdoğan, 2005, s. 11-14). Bu bağlamda bireyler uzamı anlamlandırırken gerçeklik, birey ve içinde bulunulan andan faydalanmaktadır. Anlam üretimi bireyin duyu organlarında başlar ve beyinde biter. Uyarıcılarla karşı karşıya kalan mekândaki insan, birçok etkilenme yaşar. İnsan bir mekânda bulunduğunda objeler arasındaki boşluktan çok genel olarak boşluk içerisindeki objelere yoğunlaşmaktadır. Çünkü; boşluk birey için tanımsızdır. Bireyin mekânı anlamlandırması, onu oluşturan unsurların özellikleri ile doğrudan ilişki kuran, mekânı duyular yoluyla bütün olarak anlamlamasına neden olan bir bakış açısı ile meydana gelmiştir. Bir mekânın anlamlandırılması koku, doku, sıcaklığı, boyutları ve akustiği ile ilintilidir (Uysal, 2009, s. 7).

Mekânlarda bulunan uyarıcılar insanın duyu organlarına iletilmektedir. Uyarılar her bireyin, kültür, deneyim, yaşantılarına göre farklılık gösterdiğinden uyarıcıların şiddetleri, sıklıkları, hareket durumları, boyutları ve renkleri vb. birçok özellik farklı anlamlandırmalarına neden olabilmektedir (Aydıntan, 2001, s. 17-18). Bu bağlamda, mekânda anlam üretimini başlatan duyu organlarımızdır. Duyu organlarımız ortamda

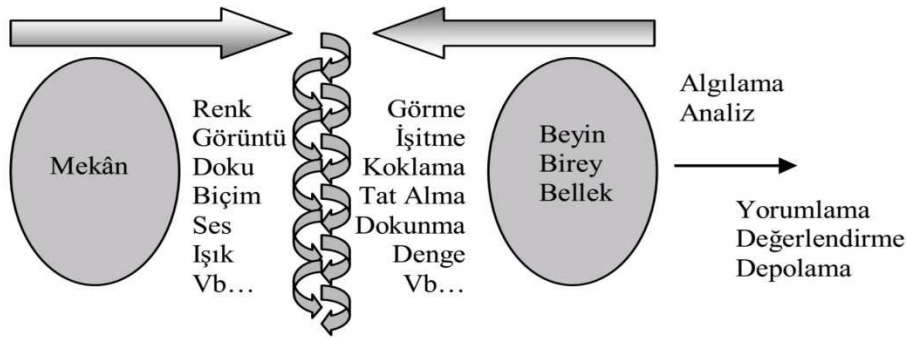
bulunan nesneler üzerinde görme, koklama, dokunma gibi duyuşal süreçlerde etkin rol oynayarak zihnimize bir dizi ileti göndermektedir. Anlam üretiminin ikinci boyutunda zihin kendisine ulaşan uyarıcıları, geçmiş yaşantılar, öğrenilmiş bilgiler gibi birçok farklı süzgeçten geçirerek anlamlandırmaktadır. Bu iki sürecin gerçekleşmesi sonucunda insan zihni ve duyuları aracılığıyla mekânı algılayıp anlamlandırmaktadır.

İnsan zihninin bilgileri alımlaması ve bunları davranışlarına nasıl yansıttığı ve bu yansımaların etkilerinin araştırılması sürecini, bu sürecin nasıl geliştiğini açıklamak için geliştirilen NLP, 1970’li yılların başında dil bilimci John Grinder ile matematikçi Richard Bandler’in çabalarıyla Kaliforniya’da doğmuştur. Bu teknik belirli yeteneklere sahip insanlar ile bu yeteneklerde ustalaşmış insanlar arasındaki farklılıkları ortaya koymayı amaçlamaktadır. NLP, Nöro Linguistic Programlama kavramının kısaltılmış halidir. İnsan beyni duyma, görme, dokunma, tatma ve koklama gibi beş duyusuyla saniyede yaklaşık olarak iki milyon ileti almaktadır. Beyin kendisine ulaşan bu verileri dil, bellek, davranış, değerler, inançlar, kararlar vb. şeylerle bozma, silme ve genellemelerle aratarak aynı anda yalnızca yedisini algılamaktadır. Süzme işlemi sırasında iletilerin bir kısmı sese, bir kısmı resme bir kısmı da duygulara dönüşmektedir. Bu doğrultuda, birey dış dünyayı kendi içerisinde gördüğü resimler, hissettiği duygular ve işittiği sesler aracılığıyla algılamaktadır. Zihin bunu otomatik bir şekilde gerçekleştirmektedir (Kestane, 2016, s. 186-189). Başka bir anlatımla, insanlar gördüklerini zihninde farklı anlamlandırabilmektedirler. NLP tekniğinde Nöro: Görme, duyma, dokunma, tat ve koku alma duyularını kullanarak, insanların çevre ile ilgili tecrübelerini bilinçli ya da bilinçaltı düşüncelere dönüştüren nörolojik süreçlerle ilgilidir. Linguistik: Dilin, insanların deneyimlerine anlam kazandırması ve bu deneyimleri insanın kendisine ya da diğer bireylere iletmek için kullanımı ile ilintilidir. Programlama: Tecrübeleri irdeleyerek oluşum basamaklarını belirlemek, hedefe ulaşmak için onları yeniden düzenlemektir. (Çalışkan, 2006, s. 107). Mekânların anlam üretiminde ise insan zihni, farklı süreçlerden geçerek dış dünyayı algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda mekânların anlamlandırılmasında farklılıkların olması; kişilerin deneyimleri, inançları, değer yargıları, duyguları vb. gibi birçok nedenin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

“ İnsan, görmek, koklamak, dokunmak, tatmak, duymak gibi beş harften oluşan bir alfabe ile fenomenal dünyayı okur, anlamlandırır ve yorumlar. Bu, onun dünyayı

deneyimleme biçimlerinin gerçekliğidir.” (İlkdoğan, 2020, s. 20). Bu bağlamda mekânın anlamlandırılabilmesi için insan ilk olarak duyu organlarına ihtiyaç duymaktadır. Zihinsel süreç gerçekleşmeden önce duyu organları mekânda bulunan uyarıcıların ya da nesnelerin boyutları, renkleri, kokuları çıkardıkları sesler ya da dokunsal özellikleri gibi birtakım verileri insan beynine göndermektedir.

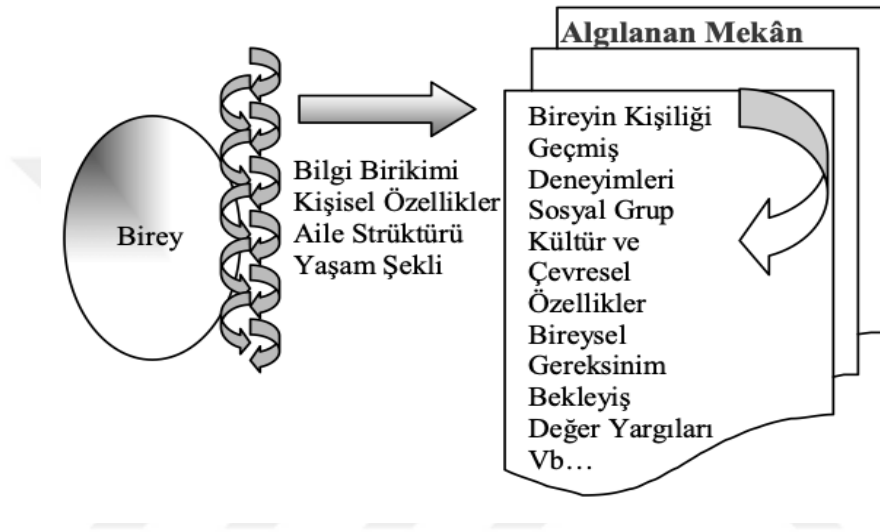
Duyumlar; duyular yoluyla elde edinilen basit tecrübeler, algılar ise basit öğelerden çağrışım yoluyla oluşturulan daha kompleks ve karmaşık yapılardır. Başka bir ayrıma göre ise, duyumların tersine algılar öğrenmenin etkisine açık olmaktadır (Göler, 2009, s. 59-60). Bu bağlamda incelendiğinde mekânın anlamını üretmek, zihinde gerçekleşip tamamlanmaktadır. Anlamlandırma zihinsel sürecin etkisine açık olduğu kadar öğrenme ile de gerçekleşebilmektedir. Örneğin bir insan bir mekânda fark ettiği tüm uyarıcıları duyu organları yoluyla zihnine aktardıktan sonra, bilişsel süreçte daha önce öğrenilen birtakım bilgilerle ya da “şema”larla karşılaştırılıp anlamlandırılabilir. Bu anlamlandırma ve yorumlama sürecinde birey önceki yaşantısından etkilerle elde ettiği bilgileri de kullanmaktadır. Bu bağlamda birey, deneyimleri aracılığıyla elde ettiği birtakım kokuları ya da sesleri yeni gördüğü bir mekânda da duyumsadığında daha önceki yaşanmışlıklarının da etkisiyle anlamlandırması farklılaşabilmektedir.



Şekil 3. Mekânın Duyum Aşaması (Özak ve Gökmen, 2009, s. 150).

Mekânın duyum aşaması olarak adlandırılan ilk aşamada fiziksel uyarılar; renk, görüntü, doku, biçim, ses, ışık gibi birtakım veriler görme, işitme, koklama, tat alma, dokunma gibi duyular tarafından mekânın fiziksel özelliklerinin insan tarafından duyumsanmasını sağlamaktadır. Bu aşamada mekânın fiziksel durumu ile kişinin duyu

organları sarmal bir yapı meydana getirmektedir (Özak v Gökmen, 2009, s. 150). Şekil 3'te de görüldüğü üzere insan ve mekân karşılıklı bir iletişim içerisinde. İnsan içerisinde bulunduğu mekândan birden çok uyarıcı almaktadır. Bazen bir renk ya da koku kişilerin anlam üretmelerinde mekân hakkında farklı değerlendirmelere de neden olmaktadır. Örneğin kimileri için kırmızı renk romantizmi simgelerken, başka bir bireyde bu durum kan, vahşeti ya da ölümü çağrıştırabilmektedir. Bu durum da açıkça gösteriyor ki; her durum her bireyde aynı anlamlara gel(e)meyebilmektedir.



Şekil 4. Birey Algısına Bağlı Hatırlanan Mekân (Özak v Gökmen, 2009, s. 150).

Mekân, gözlemcinin algılayacağı şekilde sınırlandırılmış bir uzay bölümüdür. Gözlemcinin mekânı tanımlayabilmesi için bu mekânın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının olması gerekmektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mekân>, 2021). Bu doğrultuda mekânın anlamlandırılabilmesi için mekânın duyu organları tarafından duyumsanabilen boyutlarının bulunmasını gerektirmektedir. Bir başka deyişle insan zihninin mekânı tanımlayabilmesi için o mekânın sınırlarının bulunması gerekmektedir. Bu sınırlar da mekânsal anlam üretimini kolaylaştıracaktır.

Mekâna ait bileşenler bireyin duyuşsal yapısı ile etkileşime geçtiğinde anlam üretimini sürecinin zihinsel aşaması başlamaktadır. Mekânda yer alan ses, koku, doku ve bunun gibi unsurlar bireyin duyumu ile adlandırıldığında birey bunları öz değer süzgecinden geçirerek birtakım yargılar edinir ve mekânı algılar (Özak v Gökmen, 2009, s. 150). Birey mekânı kendi bilgi birikimi, kişisel özellikleri, yaşam şekli ve bunun gibi bir dizi zihinsel sürecin etkileriyle anlamlandırmaktadır. Örneğin kişi sessiz bir mekâna

girdiğinde bunu kendi zihinsel şemalarındaki yapılarla eşleştirerek bir çıkarımda bulunur. Birey burada geçmiş yaşantılarının sonucu olarak bulunduğu mekânı; kutsal bir alan, kütüphane ya da yas tutulan bir ev olarak anlamlandırabilir. Bu anlam üretim süreci kişinin geçmiş tecrübe ve bilgi birikimlerinin bir sonucudur.

Jon Lang, 1987 yılında yayınladığı “*Creating Architectural Theory*” (Mimari Teori Oluşturma) isimli eserinde mekânsal algılamının süreçlerinden bahsetmektedir. Lang, mekânsal anlamlandırmanın iki süreçte gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, duyumsal ve bilişsel olarak tanımlanan bu iki sürecin oluşması sonucunda mekânın anlamlı kılınması da sağlanmış olmaktadır. “Duyumsal süreç; çevreden gelen verilerin duyular aracılığı ile yorumlandığı süreç olarak tanımlanırken; zihinsel süreç, duyular ile edinilen ya da fark edilmeden çevresel bilgilerin ancak yaşanmışlığa bağlı olarak kavramsallaştırılması ile zihinde oluşturulması sürecidir” (Lang, 1987, s. 86-110).

Amerikalı kent teorisyeni Kevin Lynch 1960 yılında yayınladığı “*The Image Of The City*”, (Kent İmgesi) adlı eserinde mekân algısı üzerinde çalışmalar yapmış; kentsel mekân algısının duyusal ve zihinsel süreçlerini beş aşamada açıklamıştır. Lynch tarafından oluşturulan bu bileşenler aynı zamanda kentsel imaj öğeleri kapsamında değerlendirilmektedir. Kentsel nitelikte mekân algısı bireylerin mekândaki hareketleri ve kazandığı deneyimler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Lynch, kentsel bazda mekân algısını belirtilen beş başlıkta toplamıştır. Lynch’e göre; insanlar mekânı anlamlandırırken duyusal ve zihinsel süreç içerisinde beş birleşenden hareket etmektedirler. (Lynch, 1960).

- **Yol:** Gözlemcilerin alıştığı, bazen ya da potansiyel olarak kullandığı, devam eden kanallardır.



Şekil 5.1. Mekân Algısı Yol.

- **Kenarlar/Sınırlar:** Gözlemciler tarafından yol olarak kullanılmayan, doğrusal elemanlardır. Bunlar iki bölüm arasındaki sürekliliği kıran unsurlardır.



Şekil 5.2. Mekân Algısı Kenarlar.

- **Bölgeler:** ortak karakteristik alanlar sunan ortamlardır. Bu alanlar gözlemcilerin kent karakterini tanımlamalarına yardımcıdır.



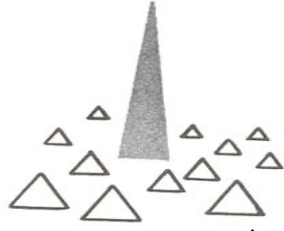
Şekil 5.3. Mekân Algısı Bölgeler.

- **Odaklar/Düğüm noktası:** Kentlerin stratejik noktaları olan alanlardır. Bir yapıdan diğer yapıya geçilen alandır. Kentsel mekânlar arasında geçişi sağlayan alanlar olarak da kabul edilebilmektedir.



Şekil 5.4. Mekân Algısı Odaklar.

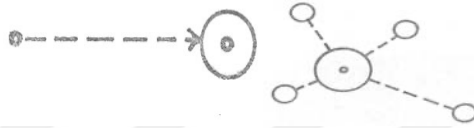
- **İşaret Ögeleri/ Simgeler:** imaj ögesi olarak tanımlanmaktadır. Uzak mesafelerden fark edilebilen kuleler, gökdelenler işaret öğeleri olarak tanımlanmaktadır. Bu öğeler kentsel mekânlardaki çeşitlilik ve farklılaşmalardır (Lynch, 1960).



Şekil 5.5. Mekân Algısı İşaretler (Lynch, 1960).

Norveçli bir mimar ve yazar olan Christian Norberg-Schulz mekânsal algıyı belirli kriterlere bağlamaktadır. Norberg-Schulz mekânsal algıyı meydana getiren mekânsal organizasyonun elemanlarını; ‘‘merkez ya da yer (yaklaşma), yönler ve yollar (süreklilik) ile alanlar ya da ilgi alanları(sınır)’’ (Çağrı, 2019) olarak belirlemiştir.

- **Merkez ya da Yer (Yaklaşma):** Bir çevredeki referans noktasıdır. Bütün merkezler eylemlerin aktif bir şekilde var olduğu mekânlar olarak belirlenmektedir. Burada her merkez bir eylem noktası olarak dikkat çekmektedir.



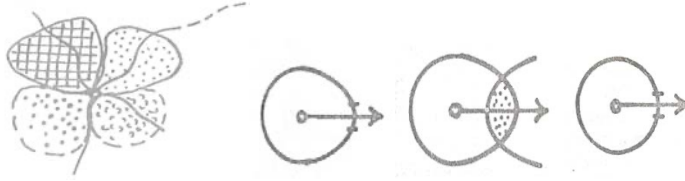
Şekil 6.1. Mekânsal Organizasyonun Elemanları-Merkez.

- **Yönler ve Yollar (Süreklilik):** Bireyin hareketini belirtmektedir. Her mekânda yön kavramı bulunmaktadır ve kişiler mekân içerisindeki konumlarını hareket ile belirlemektedir.



Şekil 6.2. Mekânsal Organizasyonun Elemanları-Yöneler.

- **Alanlar ya da İlgili Alanları (Sınır):** Yolların tanımlamadığı yapısal açıdan tarif edilemeyen zemin olarak tanımlanmaktadır. (Özen, s. 9-37).



Şekil 6.3. Mekânsal Organizasyonun Elemanları- Alanlar.

Lynch ve Norberg-Schluz'un mekân algısını sağlayan birleşenlerinde ortak nokta ise "hareket" olarak göze çarpmaktadır. Kentsel mekânda hareket eden kişi mekânla kendi arasında bağlantı kurmakta ve bu doğrultuda kentsel mekânı anlamlandırmaktadır (Gemalmaz, 2008, s. 6-10). Mekân anlamlandırılmasında duyu ve zihinsel özelliklere ek olarak kinestetik algı (bedensel, dokunsal) durumunda olması mekânın anlam üretimine farklı bir boyut katmaktadır. Bireyler mekânı anlamlandırırken duyu organlarına gelen sinyalleri zihinsel süreçten geçirerek mekânı tanımlar, dokunsal algı da bu sürece ek olarak mekânda hareketin önemini belirlemiş olmaktadır. Tüm bu süreçlerin sonucunda birey bir bakıma görsel algılama boyutuna geçmektedir.

Görsel algılamayı açıklayan Gestalt teorisinin temelinde, bütünün parçalardan daha anlamlı olduğu belirtilmektedir. Diğer bir anlatımla, "Bütünü anlamak için parçaları anlamak yetmez, bütün parçalardan bağımsız değerlendirilmelidir" (Ergül, 2016). Çünkü bütün parçaların toplamından daha fazladır. 1912 yılında Almanya'da devinim ile ilgili yazmış olduğu bir makalede Gestalt kuramı ve ilkeleri, Gestalt ekolü kuramcılarının olan Wertheimer, Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir. Gestalt sözcüğü Almanca bir sözcüktür. Kelime; biçim, şekil, form; parçaların yalnızca toplamı olmamakla birlikte, bütünü gibi bir anlam içermektedir (Senemoğlu, 2004, s. 240). Özetlememiz gerekirse Gestalt psikolojisinin konusu, belleğin duyular aracılığıyla kendisine sunulan biçimleri nasıl ve ne şekilde anlamlandırdığıyla ilgilidir. Bu doğrultuda, Gestalt teorisinin merkez noktası "gruplama" görüş alanı ya da bir sorunu nasıl anlamlandırdığımız fikri üzerinedir. Gestalt psikolojisine göre algılamalarımızı etkileyen unsurlar ise şu şekildedir:

- **Şekil-Zemin İlişkisi:** Gestalt kuramı şekil zemin yasasını oluşturan şeklin odağı, zemin ise nesnenin bulunduğu çerçeve şeklinde açıklamışlardır. Bu doğrultuda ele alındığında figürün (Şekil) anlamı onun zemin ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Zemin ilişkisi ise onun şekil ile olan ilişkisinden kaynaklanır (Erdal, 2006, s. 17-19). Buna göre insan gözü, figürün biçimini çevresindeki alana (zemin) göre algılamaktadır.



Şekil 7.1. Gestalt Şekil Zemin İlişkisi (www.bilgioloji/gestaltkuramı, 2021).

Bu bağlamda incelendiğinde şekil zeminden daha çekici ve odak halindedir. Ancak bazı durumlarda şekil ve zemin yer değiştirebilirken insan zihni her ikisini de figür(şekil) olarak algılayamaz.

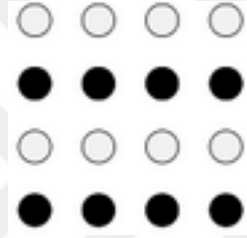
- **Tamamlama İlkesi:** Duyumsanan nesnelerin zihinde eksik parçaları tamamlanıp bir bütün olarak algılanmasıdır. Algıladığımız tüm nesnelere birtakım uyarımlardan oluşmaktadır. Ancak bazı uyarımlar eksik olabilmektedir. İnsan zihni bu uyarıcıları zihinde tamamlayarak bir bütün olarak algılamaktadır. (Erdal, 2006, s. 20-21)



Şekil 7.2. Gestalt Tamamlama İlkesi (www.bilgioloji/gestaltkuramı, 2021).

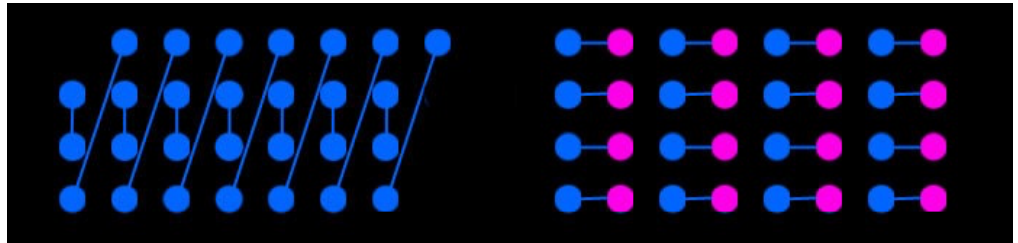
Bu bağlama değerlendirildiğinde Gestalt tamamlama ilkesine göre duyuşal anlamda eksik girdi içeren uyarıcılar bir bütün olarak algılanmaktadır.

- **Benzerlik İlkesi:** Gestalt algı teorisine göre birbirine benzer özellikler gösteren ögeler bir grup olma eğilimi göstermektedir (Çağrı, 2019, s. 24). İnsan topluluğuna baktığımız zaman bireyleri gruplandırırız. Örneğin; cinsiyete göre erkekler ve kadınlar olarak ya da yaşlara göre yaşlı genç gibi birbirine benzer ögeler birlikte gruplanarak algılanmaktadır. Kısacası belli duyuşal özellikler bakımından birbirine benzer ögeler birlikte algılanmaktadır.



Şekil 7.3. Gestalt Benzerlik İlkesi (www.bilgioloji/gestaltkuramı, 2021).

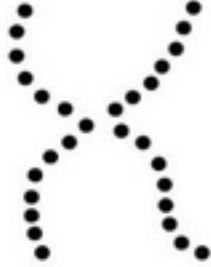
- **Yakınlık İlkesi:** İnsan algısı bir alandaki nesneleri birbirlerine olan yakınlıklarına göre gruplandırarak anlamlandırma eğilimindedir. Birbirlerine zaman ve mekân bakımından yakın olan unsurlar birbirine ait ve birbirleriyle ilişkili olarak algılanmaktadır. Örneğin; şeker-çay ya da öğrenci okul gibi unsurlar birbirlerine olan yakınlıklarından dolayı kolayca anımsanmaktadırlar (Erdal, 2006, s. 22-23).



Şekil 7.4. Gestalt Yakınlık İlkesi (Erdal, 2006, s. 23).

Gestalt yakınlık ilkesine göre; nesnelerin birlikte gruplanması birbirlerine olan yakınlıklarına bağlıdır.

- **Devamlılık İlkesi:** Aynı yönde hareket eden birimlerin birbirleriyle ilişkili olarak, birlikte gruplandırılarak algılanma ve anlamlandırılmasıdır. (Çağrı, Mekân Algısı, 2019, s. 25).Diğer bir anlatımla aynı yönde ilerleyen çizgiler, birimler bir arada gruplandırılarak algılanma eğiliminde olmaktadır.



Şekil 7.5. Gestalt Devamlılık İlkesi (www.bilgioloji/gestaltkuramı, 2021).

Genel olarak mekânda anlam üretimi, duyumsanan uyarıcıların algılanması sonrasında anlamlama ya da anlamlandırma şeklinde özetlenebilmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın bu bölümünde mekân, iç ve dış mekân kavramlarını incelemek gerekmektedir.

1.5. Mekân Kavramı

Romalı mimar Vitruvius, 1486 yılında yayınlanan “*De Architectura*” adlı kitabından mimarlığın üç temel kavramını ‘*venustas*’, ‘*firmitas*’ ve ‘*utilitas*’ olarak tanımlamıştır. O’na göre venustas, mekânın sanatsal boyutu, firmitas, mekânın sağlamlığı dayanıklılığını, utilitas ise; fayda ve işlevselliğini temsil etmektedir (Taşcıoğlu, 2020, s. 31-33). Bu bağlamda, bir mekâna yapı denilebilmesi için, sanat, mimari ve işlev kavramlarının bir arada bulunması gerekmektedir. Diğer bir anlatımla mimaride sanatsal mimari ve yapının işlevi birbirlerine uyumlu olarak bir arada bulunması gereken başat öğelerdir.

Mekân kavramı TDK’ye göre; yer, bulunulan yer, ev, yurt ya da uzay olarak tanımlanmaktadır. (TDK, 2019). Bu bağlamda, mekân kapsam alanı geniş evren olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki TDK, mekânı tanımlarken “uzay” olarak da nitelendirerek mekânı çok geniş bir çerçevede değerlendirilmektedir. Mekân geniş anlamda bulunulan yer ya da uzam olarak da değerlendirilebilmektedir. Burada tarihsel süreçte coğrafi özelliklere göre tasarlanan ve yapılandırılan “mekân” kavramı

XX. yy.'la birlikte internetle coğrafi sınırların kalkması doğrultusunda tanım olarak sınırlarını genişletmiştir. Mekân kavramından günümüz tanımına göre, görece insanın bulunduğu her alan mekân statüsünde gösterilebilmektedir. Kelime köken olarak Arapça kvn kökünden gelen makan “’yer, pozisyon, uzam, uzay, varoluş” sözcüğünden dilimize geçmiştir (<https://www.etimolojiturkce.com>, 2022). Bu doğrultuda da dilimize Arapça bir sözcük olarak yerleşmiştir. Mekân hem köken hem de Türkçe tanımı itibariyle çok geniş bir kapsamı işaret etmektedir. Mekânın kökeninde “’varoluş” sözcüğüne yer verilmesi dilimizdeki karşılığının tam olarak yeterli olmadığını da göstermektedir.

Mekân kavram her dilde birtakım farklı karşılıklar bulmaktadır. Bu karşılıklar; tarihsel gerçeklikler, tecrübeler, kültür ve diğer birçok unsurdan etkilenmektedir. Örneğin Fransızca “’*espace*” kelimesi Türkçe’de mekân sözcüğü ile karşılık bulurken “’*espace*”ın terminolojik içeriği de değişime uğramaktadır. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi mekân kelimesi Türkçeye Arapçadan geçmiş, “’herhangi bir varlığın şu ya da bu şekilde bir yerde var olması” anlamına gelen kvn (kef-vav-nun) kökünden türemiştir. (Özpınar, 2020, s. 7-8). Kavram İngilizcede “’*space*” olarak karşılık bulması Türkçedeki uzam, uzay terimleriyle paralel olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda mekân, varlığın herhangi bir formda var olduğu yer olarak değerlendirilebilmektedir. Mekân, fiziksel ihtiyaçları karşılayan bir “’konut” olarak var olurken, aynı zamanda zihinsel ve duygusal gereksinimlerin karşılanacağı bir barınak görevini de üstlenmektedir. (Taşcıoğlu, 2020, s. 15-16). Bu çerçevede incelendiğinde, mekânları oluşturan salt yapısal öğelerden öte, duygular zihinsel ihtiyaçlar olarak da gösterilebilmektedir. Bireyler, duygusal anlamda var olmak; geleceğe kültürel miras bırakmak amacıyla mekânlar üretir ve ürettikleri mekânlara aktardıkları kişisel özellikleriyle bir anlamda gelecekle iletişim kurarlar.

Mekânın temel amacı doğadan korunmak ve hayati ihtiyaçların karşılanması amacıyla bir ortam oluşturabilmektir. Bu bir anlamda canlıların ortak ihtiyacıdır. Canlı varlıklar, yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla bazen doğada hazır bulunan mekânlara yerleşmişler bazen de kendi fiziksel özelliklerine uygun mekânlar inşa etmişlerdir. Örneğin; Kapadokya’da bulunan Peribacaları, insanlar tarafından içleri oyularak yerleşim alanları haline getirilerek yaratılan mekânlardır. Bazen de insanoğlu kendi

barınağını yoktan var etmektedir. Temelden mekân inşa eden insan, genel olarak yaşam alanını kendi gereksinimlerine yönelik geliştirmiştir ve geliştirmektedir.

Mekân, süreç içerisinde yalnızca bir çatı olmaktan ileriye giderek, insanları ayıran, birleştiren, insan etkinliklerini organize eden, insanın düşünce ve hislerini pekiştiren ya da dönüştüren ve onu denetim altına alan bir yapıya dönüşmüştür. (Taşcıoğlu, 2020, s. 28-30). Bu bağlamda, mekânı salt bir alan olarak değerlendirmek doğru olmamaktadır. Mekân hem içinde yaşayan canlıdan etkilenen hem de canlıyı etkileyen bir konumdadır. Diğer bir anlatımla mekân ve insan karşılıklı bir etkileşim içerisinde. Mekânın her bir ayrıntısı insan zihni tarafından anlamlandırılıp bu anlamlandırmalar sonucunda tepkiler (geribildirimler) gelişmektedir.

Fransız sosyolog ve felsefeci Henri Lefebvre'e göre mekân; bir üründür. Diğer bir deyişle mekân, pasif, boş bir nesne olarak ya da "ürün" gibi karşılıklı değişimde bulunmaktan, bitmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez. Mekân, etki ya da tepki yoluyla bizzat üretime müdahil konumda bulunmaktadır. Mekân kavramı zihinsel olan ile kültürel olanı, toplumsal olan ile tarihsel olanı birbirine bağlamaktadır (Lefebvre H. , 2020, s. 21-25). Bu anlamda ele alındığında ise mekân; üretilen, bir mesaj aktaran ve bağ kurucu konumunda değerlendirilebilmektedir. Bu noktada bu bağ, zihinsel ve kültürel bağ ya da sosyal ve tarihsel bağ olarak gösterilmektedir. Mekân, insanların içerisinde hareket edebileceği, herhangi bir eylemde bulunabileceği, ya düzlem elemanlarının bir araya gelmesi ya da üç boyutlu nesnelerin şekillendirilmesiyle elde edilen kavramsal bir varlık olarak nitelendirilmektedir (Göller, 2009, s. 3-7). Kuramcıya göre mekân; algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân üçlüsü olarak düşünülmektedir. Mekânlar asıl itibarıyla üç boyutuyla toplumsal olarak üretilmektedir. Mekânsal pratikler algılanan boyutta değerlendirilirken, mekân temsilleri tasarlanan, temsil mekânlar ise doğrudan yaşanan boyuttur. Algılanan tasarlanan ve yaşanan mekânlar arasında doğrudan bir ilişki değil dolaylı bir durum söz konusudur.

Mekân, kendisini oluşturan yüzeyleri aracılığıyla insanın sürekli etkileşim halinde bulunduğu en küçük mimari bütün, başka bir söyleyişle, "yapay çevre" birimi olarak tanımlanmaktadır (Aydın, 2001, s. 1-2). Mekân kavramının birçok tanımı bulunmakla birlikte, genel olarak üzerinde birleşilen en genel kavram mekân ile

insanın sürekli karşılıklı etkileşimidir. Mekân cansız bir nesne olarak nitelendirilse de onu oluşturan insanlar, mekânı kendi zihinsel süreçlerinin bir sonucu olarak görmektedirler. Çünkü; mekân onu oluşturan insanın bir ürünü ve onun duygularının bir yansıması niteliğindedir.

Her bina, toplumun belirli ihtiyaçlarına cevap vermek üzere, dönemin inşaat tekniğine bağlı kalarak, belirli malzemelerle ve bir fiziki alanın çevrenmesiyle oluşmaktadır (Altan, 2015, s. 78). Bu doğrultuda mimari anlamda incelendiğinde mekân salt gereksinimlere cevap verecek nitelikte bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Bu da mekânın özüne ters nitelik göstermektedir. Çünkü; mekânlar kişilerin ruh hallerini, duygularını, düşüncelerini ve beklentilerini karşılamak üzere oluşturdukları birer üründür. Kişinin hem zihinsel hem de duygusal durumunu yansıtır nitelikte bir konumda değerlendirilmektedir.

Çok yönlü bir olgu olan mekân kavramı; kültürel, psikolojik, siyasi, ekonomik, fiziki birçok yaklaşımları bünyesinde barındırmaktadır. Farklı disiplinler, mekânı farklı tanımlayıp mekâna farklı anlamlar yüklese de bütün bu farklı tanımlamalar doğrultusunda mekân fiziksel gerçeklikten öte bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda, mekânların mesajları da birbirinden farklılık içermektedir. Nitelikleri açısından da mekânlar iç ve dış mekân olarak ikiye ayrılmaktadır.

1.5.1. İç Mekân Olgusu

İç mekân yapı kabuğunun yüzeyleri ile sınırlanan boşluk olarak tanımlanmaktadır (Aydıntan, 2001, s. 3). Bu doğrultuda incelendiğinde de iç mekân, bir boşluk olarak vurgulanmaktadır. İç mekân mimaride “yapı kabuğu” diğer bir deyişle binanın dış çevresi içerisinde kalan alan olarak belirtilmekte; iç mekân ya da mekân kavramı da bu anlamda nesnel ve öznel açıdan değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, nesnel değerlendirmeler; mekânlara zihinsel duygusal bir nitelik yüklemekten çok; var olan gerçeklik üzerinde dururken, öznel ifadeler mekânların ruhu, psikolojik etkileri, duygusal çıkarımları, zihinsel süreçleri ya da yarattıkları algıyı vurgular nitelikte olmaktadır.

Her yapı iki çeşit mekân oluşturmaktadır. Birincisi yapının kendisi tarafından sınırlandırılan iç mekân; ikincisi ise, söz konusu yapının dış yüzey alanlarının çevresinde bulunan diğer yapılarla beraber oluşturdukları (sınırlandırdıkları) dış mekândır (Altan, 2015, s. 82). Bu bağlamda, mimari açıdan incelendiğinde nesnel olarak yapılar iç ve dış mekân olarak sınırlandırılmıştır. İç mekân kişinin barınma ihtiyacını karşılamak üzere gerçekleştirdiği her türden benzer örgütlenmenin bütünü kapsar niteliktedir (Balaban, 2014, s. 26-28). Bu doğrultuda incelendiğinde ise mekân benzer birtakım faaliyetlerin bir arada yürütüldüğü alan olarak belirlenmektedir. Bu noktada bireyler iç mekânı özdeksel faaliyetlerini yürüttükleri bir alan olarak tanımlanmaktadır.

1.5.2. Dış Mekân Olgusu

Literatürde mekân ile ilgili tanımlar incelendiğinde: İç mekân güvenli bir alana dış mekân ise dünya ile buluşulan bir noktaya benzetilebilmektedir. Bu anlamda, dış mekân daha sosyal bir alan iken; iç mekân, daha özel bir alanı temsil eder nitelikte olabilmektedir (Taşcıoğlu, 2020, s. 33-40). Bu bağlamda iç mekân, daha sınırlayıcıdır; bir başka anlatımla iç mekânı tüm insanları bir araya getirmeyen ya da daha seçici bir konumda ele alabilmekteyiz. Oysaki dış mekân; özü gereği tüm insanları bir araya getirme prensibinde ve dış mekânda bulunan kişiler için seçici davranmamaktadır. Dış mekân aynı zamanda kamusal alan olarak da değerlendirilebilmektedir.

Kentsel mekânlar kendine özgü düzenlemenin hüküm sürdüğü kapalı dünyalardır. Bu düzenlemeler yalnızca o mekânın içinde geçerli olan kurallarla belirlenmektedir. Bu bakımdan kentsel dış mekânlarda da kendine özgü bir durum söz konusudur (Stavrıdes, 2019, s. 31-37). Bu açıdan incelendiğinde kentsel mekânlar, diğer bir deyişle dış mekân; belirli kuralları ve düzenlemeleri ile kendine özgü bir yapı süren noktalardır. Mimaride dış mekân, doğaya sınırlar koyarak oluşturulan mekânlardır. Bu doğrultuda, dış mekân da doğadan bir çerçeve ile ayrılmış alan olarak tanımlanabilmektedir. Burada altı çizilmesi gereken nokta ise dış mekânın doğanın kendisi değil bir anlamda doğada insan eliyle oluşturulmuş çerçeveler olduğudur (Perinçek, 2003, s. 41-46). Bu anlamda dış mekân, doğal mekândan ayrıştırılmış bir yapıda ve niteliktedir. Diğer bir deyişle, dış mekân yapay olarak inşa edilmiş mekânsal bir çerçeve olarak değerlendirilmektedir.

En genel tanımıyla mekân kavramı sınırları belirli olan bir uzam, alan, ev, yurt vb. gibi anlamlara gelebilmektedir. Mekânların iletilerinden anlam üretebilmek için göstergebilimin çözümleme yöntemlerinden faydalanmak gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın devamında göstergebilimin çözümleme ve yorumlama yöntemleri üzerinde durulacaktır.

1.6. Göstergebilim

Avrupa dillerindeki karşılığı Semiotik (Almanca), *semiotique* ve *semiologie* (Fransızca), *semiotics* (İngilizce) terimleri, olan göstergebilim eski Yunancadaki *semeion* sözcüğüne dayanır. *Semeion*, kavramı ise ‘‘işaret’’, ‘‘im’’ anlamına gelmektedir. Disiplinlerarası bir bilim olan göstergebilimin inceleme alanı son derece geniştir. Bu bağlamda da bir bakıma göstergebilim Antik Yunanda doğmuş denilebilmektedir. Antik Yunan literatüründe tıp alanında ilk olarak görülen gösterge, tıpta belirti ve bulgu vb. gibi bazı adlandırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Daha sonraları ise İngiliz filozof John Locke (1632-1704) ‘‘*Essay Concerning Hummane Understanding*’’ (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında Bir Deneme) adlı çalışmasında, göstergeleri çözümleme öğretisini *semeiotike* olarak adlandırmıştır. John Locke bu eserinde, fikirleri; şeylerin göstergeleri, sözcükleri ise fikirlerin göstergeleri olarak tanımlamaktadır. Düşünüre göre; fikirler ve sözcükler olmak üzere iki çeşit gösterge türü vardır. (Akerson, 2005, s. 49-57).

Göstergebilimin, anlam yapıları içerisinde her şeyin birbiriyle bağlantı içerisinde olduğunu savunmaktadır. Bu doğrultuda disiplinler arası bir bilim olarak göstergebilim, hayatın her alanında kullanılmaktadır. Bir film, reklam afişi, mekân ya da bir sanat eseri gösterge bilimsel analiz sonucunda görünenin ötesinde mesajlar iletmektedir. Göstergenin iletmediği bu mesajlar açıkça değil, daha ziyade iletişime geçtiği kişi ya da kişilerin anlamlandırması yoluyla gerçekleştiğinden gösterge görünenin ötesinde bir anlam aktarmaktadır. Dilimizde göstergebilim olarak adlandırılan bilim dalı en yalın tanımıyla; gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle incelemek ve betimlemektedir (Rifat, 2009, s. 11). Göstergebilim tanımdan da anlaşılacağı üzere göstergeleri bilimsel yöntemlerle çözümlemeye çalışmaktadır. Göstergebilim genel olarak üç noktada incelemeler yapmaktadır. Gösterge,

göstergelerin düzenlendiği dizgeler ve göstergelerin içinde anlam kazandığı kültürel alanlardır (Küçükdoğan, 1999, s. 65) Örneğin; bir mekâna girdiğinizde duvardaki tablo, sehpa üzerindeki vazo ya da orada bulunan herhangi bir nesne birçok anlam ifade etmektedir. Bu nesnelerin aktardığı birtakım anlamları çözümlmek ise göstergebilimsel analiz yöntemlerini kullanmakla gerçekleştirilmektedir. Diğer bir anlatımla mekânın alıcıda bıraktığı anlamlandırma çabaları bu çözümleme yöntemleri sonucunda oluşmaktadır.

Göstergebilim, dilbilimsel yöntemleri nesneler üzerinde uygulayan ve her şeyi “dil” ile açıklamaya ve dil dışındaki gerçekleri kendi dil eğretilmesine çevirerek tanımlamaya çalışan bir düşünce yaklaşımıdır. Diğer bir anlatımla göstergebilim, salt dilsel öğeleri değil; anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi incelemektedir. Bu doğrultuda, göstergebilim dilsel olguları temel alsa da dilsel göstergeleri, dil dışı göstergelerle bir arada çözümlmektedir. Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir daldır (Barthes, 1979, s. 9). Barthes’e göre göstergebilimin inceleme alanı sınırsızdır ve aynı zamanda bu sınırsızlık içerisinde sürekli bir değişimi hedeflemektedir.

Göstergebilim en genel tanımıyla, iletişim ya da ileti aktarma amacı taşıyan her türden gösterge ve dizge yapısını ve çalışmasını inceleyen bir araştırma yöntemi olarak tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda göstergebilim, bir mesajı iletme amacı gütmektedir. Diğer bir deyişle göstergelerin amacı; göstergeler ya da dizgelerin bir araya gelmesiyle alıcıya mesajlar iletmeektir. Örneğin kişinin kıyafetleri, kullandığı renkler, takıları vb. öğeler bir mesaj iletmeektir. Kaynak diğer bir deyişle kişinin, kimi zaman bir izlenim oluşturmak, kimi zaman da yalnızca kendi beğenilerini yansıtmak üzere seçtiği bu kullanımlar; karşı tarafta bir izlenim yaratmakta ve bu anlamda bir mesaj aktarmaktadır. Bu nedenle iş görüşmelerinde kişiler giydiği kıyafetlerin; kesiminden biçimine, renginden aksesuarlarına dikkat ederek, alımlayan kişide olumlu bir izlenim yaratmayı hedeflerler. Bir başka anlatımla göstergebilim burada kullandığı çözümleme yöntemleriyle bu mesajları anlamlandırmaya çalışmaktadır. Göstergebilim, birer gösterge sistemi olan sistemleri yalnızca incelemekle kalmaz; tüm kültür olgularını gösterge sistemleri olarak ele alır (Eco, 2019, s. 17).

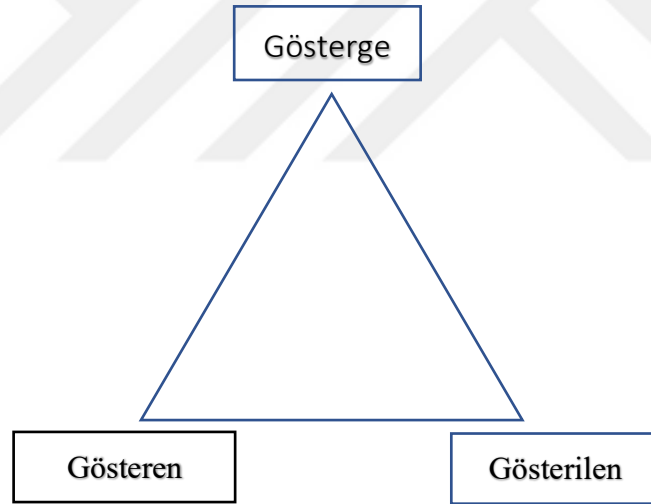
Göstergebilim yalnızca belirli konularla ilgilenmek yerine dünya üzerindeki tüm olay ve olguları kendisine inceleme alanı seçmektedir. Bir başka anlatımla, kültüre ait tüm olgular göstergebilimin inceleme alanı içerisinde yer almaktadır. Mimari yapılar, kıyafetler, halk oyunları, yemekler, davranış biçimleri, gelenek görenek iletişim yol ve yöntemleri, işlevsel olan ya da olmayan tüm nesneler vb. gibi tüm kültür olguları göstergebilimsel analiz yöntemi kapsamında incelenebilmektedir. Bundan dolayı göstergebilim; diller, dizgeler, belirtiler, belirtgeler vb. gibi gösterge dizgelerini incelemektedir (Guiraud P. , 2016, s. 17). Bu bağlamda da göstergebilim; ekinsel tüm unsurları inceleyen, disiplinlerarası ve anlam üretme aracı olarak tanımlanabilmektedir. İletişim bilimci düşünür Fiske’e göre göstergebilim; göstergelerin kullanım şekillerini araştırıp analiz eden bilim dalıdır. Göstergebilimin temelinde ise göstergeler yer almaktadır (Fiske, 2017, s. 122). Göstergeler, bir şeye işaret eden hemen her şeydir. Bu anlamda göstergebilimin ana odak noktasını göstergeler oluşturmaktadır. Göstergebilim incelediği alan ve koşullar itibariyle örneklem alanı geniş bir bilimdir. Bu noktada, “göstergebilim, en genel anlamda, insanın içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model geliştirme yöntemi” dir (Rifat, 2009, s. 23). En genel anlamda ifade etmemiz gerekirse göstergebilim, anlam üretimi için önemli bir konumdur. İçinde yaşadığımız dünyayı, zihnimizde tasarım haline dönüştürebilmemizi sağlayan bilim dalıdır.

Çağdaş Göstergebilim

20. yüzyıl başlarında Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce (1839-1914) ‘gösterge bilgisi’ *semeiotic* terimini kullanmış; Pierce ile aynı dönemde yaşayan ve 20.yy dilbiliminin kurucusu kabul edilen İsviçreli Ferdinand de Saussure (1857-1913) ise, ileride kurulacak olan göstergeler biliminden bahsederken, *semiologie* terimini tercih etmiştir (Akerson, 2005, s. 50). Avrupa’da Ferdinand de Saussure, Amerika’da Charles Sanders Pierce’in temellerini attığı göstergebilim, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra bağımsız bir bilim dalı olarak tanınmıştır. Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas gibi dil ve toplumbilimciler *Avrupa Ekolü*’ne dayanan Saussure geleneğini; Ivor Armstrong Richards, Charles W. Morris, Umberto Eco, Charles K. Ogden ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce’a dayanan *Amerikan Ekolü*’nü benimsemişlerdir (Işıklar,

2017, s. 61). Bütün bu adı geçen araştırmacıların göstergebilime katkıları önemlidir. Fakat biz çözümlemelerimizde Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemini model alacağımız için Barthes ve kuramı ile ilgili birtakım bilgiler sunacağız

XX. yüzyıl ‘‘Yapısalcı’’ çözümleme yöntemi kurucuları arasında yer alan Roland Barthes (1915-1980) yılları arasında yaşamıştır. Felsefeci, edebiyat eleştirmeni ve göstergebilimci olarak tanınan Barthes çağdaş göstergebilimin de kurucu isimleri arasında sayılmaktadır. Barthes’a göre göstergebilim bir ‘‘serüven’’dir. Barthes göstergebilimin, kişisel ancak öznel olmadığını vurgulamaktadır. Diğer bir anlatımla kuramcıya göre göstergebilim, disiplinler arası bir çözümleme yöntemidir (Barthes, 2021, s. 7-14-19). Yapısalcılıkta amaç, belirli bir yapıyı incelerken, öğelerin diğer öğelerle kurduğu ilişki çerçevesinde değer kazandığını varsaymak ve bu doğrultuda ortaya çıkan ilişki türlerini ortaya çıkarmaktır (Küçükdoğan, 1999, s. 62).



Şekil 8. Barthes'ın Gösterge Şeması (Bircan, 2015, s. 23).

Barthes'a göre anlatılmak istenenler göstergeler aracılığıyla kodlanır. Kodlanan göstergeler ise kültürden kültüre farklı şekillerde anlamlandırılabilir. Ayrıca verilmek istenen ve kodlanan mesajlar kişiler arasında farklı şekillerde yorumlanabilir. Kültür içerisindeki bilgi birikimi, insanların göstergeleri farklı yorumlamasına da neden olabilmektedir. Mesajların kodlandığı kültürün iyi bilinmesi ise mesajın doğru şekilde aktarılmasını sağlamaktadır (Çakı, 2018, s. 77). Barthes, göstergebilimin ilkeleri adlı eserinde ilkelerin asıl amacını ‘‘dilbilime dayanarak

çözümsel kavramlar ortaya koymak’’ olarak belirtmektedir. Barthes, bu ilkeleri dört başlıkta ele almaktadır. Bunlar- Dil ve Söz- Gösteren ve Gösterilen- Dizge ve Dizim ve- Düzanlam ve Yananlamdır. Kuramcı bu sınıflandırmayı da ikili karşıtlıklar temeline oturtmaktadır. Barthes’a göre gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin sonucunda da anlamlama ortaya çıkmaktadır. Barthes’a göre anlamlama, diğer bir deyişle gösterge ile gösterilen arasındaki ilişki ‘’sözleşimseldir’’. Bu doğrultuda da dil içerisindeki göstergeler rastlantısal (nedensiz) bir şekilde oluşmaktadır. Dil dışı gösterge boyutunda ise düşünür, gösteren ile gösterilen arasındaki benzeşmeden kaynaklanan ve rastlantısal olmayan nedenli bir yapı olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan Barthes, gösterge ile gösterenin genellikle birbirinin yerine kullanıldığını bu durumda da çözümleme ya da kod açımının yanlış yapılacağını vurgulamaktadır (Bircan, 2015, s. 19-23).

Göstergebilimin alt dallarının oluşumunda öncü konumunda sayabileceğimiz Roland Barthes eserlerinde, yazınsal metinlerden; mitoloji, giyim, mobilya, şehir yerleşimi ve reklam gibi çok çeşitli alanlarda göstergeleri çözümlemiştir. Barthes, göstergeleri sınıflandırıp çözümlerken bunları, tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamları ile değerlendirmiş; bu bağlamda da göstergebilimi çeşitli alanlara taşımış ve disiplinler arası olarak kabul edilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir (Batu, 2018, s. 20-22). Barthes’ın yaptığı göstergebilimsel çözümlemelerde önemle üzerinde durduğu nokta bağlamdır. Çünkü kuramcıya göre bağlamdan koparılan göstergeler tam anlamıyla çözümlemeye katılamazlar. Diğer bir anlatımla bağlamdan koparılarak çözümlenen göstergeler çözümlenirken yanlış değerlendirilebilmektedir. Söz gelimi, bir köprü durduğu yer, kurduğu bağlantı noktaları itibarıyla farklı anlamlara gelebilmektedir. Düz anlam boyutunda iki engel arasındaki boşluğu tamamlayan bir mimari yapı olmasının yanı sıra sözü edilen köprü bir kişi anısına da yapılmış olabilir; medeniyet gibi sembolik bir anlam yüklemesi ya da dekoratif amaçla da inşa edilmiş olabilmektedir. Göstergelerin çözümlemesinde anlam kaymalarının önüne geçebilmek için, bulunduğu durumdaki ilişki ağlarının da önem arz ettiği söylenebilmektedir. Bu doğrultuda sonuç olarak çözümlemeler bağlamdan koparıldığında anlam kaymasına neden olabilmektedir.

Göstergelerin çözümlenmesi ve anlamlandırılmasıyla ilgili göstergebilimin üç çalışma alanı bulunmaktadır. Bunlar; göstergenin kendisi, içinde göstergelerin düzenlendiği

düzgüler (kodlar) ya da dizgeler ve göstergelerin içinde işlerlik kazandığı ekin sel ortamlar. Göstergeler iş itim imgesi ya da şekli olarak adlandırılabilircek gösterenler ve bunların bireyin zihninde çağrıştırdığı kavramlar, içerik biçiminde tanımlanan gösterilenlerden oluşmaktadır (Küçük erdoğan, 2009, s. 55-56). Bu ögeler anlam üretimine yardım etmektedir.

Barthes, çalışmalarında dil dizgesini örnek dizge olarak kabul etmiş ve dil dışındaki çeşitli kültür sistemlerini göstergebilim yöntemiyle incelemiştir (Bozpolat, 2019, s. 56). Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme modeliyle, iletişim amacı taşımayan çeşitli olguları (giyim, moda vb.) çözümlemeye girişmiştir ve bunları anlamlama kavramı aracılığıyla göstergebilimle ilişkilendirmiştir. Diğer bir anlatımla Barthes'ın çözümleme modeli, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yananlam gösterilenleri arasında olan bağlantılar üzerine odaklanmaktadır (Vardar, 2001, s. 88). Barthes'a göre bir göstergede gösteren ile gösterilen arasında bir ilişki kurulması *anamlama* olarak tanımlanmaktadır. Bir gösteren algılandığında, gösterilen de zihinde oluşmaktadır. Anamlama gösterenin göstergesini, gösterilen şeklinde zihinde canlandırma sürecidir (Karaman, 2017, s. 31). Bu anlamda, iletişim sürecinde anlam üretimi için, göstergenin zihinde uyandırdığı gösterilen boyutu dikkate alınmaktadır. Bu gösterilen boyut ise, kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Bireylerin bağlı bulunduğu ekin sel düzey, yaşadığı coğrafya, konuştuğu dil, ideoloji vb. birçok unsur, gösterilenler arasındaki nispi farklılıkların oluşmasını sağlamaktadır.

Roland Barthes'a göre göstergebilim gösterge, gösteren ve gösterilen üçlüsünün anlamlı birlikteliğinden doğmaktadır. Kuramcı bu modelini de "gül" örneğiyle örneklendirmektedir. Gül canlı bir çiçektir. Gülü sevilen birine hediye ettiğimizde ise gülü, aşk gösterileni ile tamamlarız. Ancak burada dikkat etmemiz gereken Barthes'ın deyimiyle her göstergenin bir diğer göstergenin yüzüne açılan bir kırık olduğudur. Barthes bu ifadesiyle, her gösterenin gösterilen boyutuna geçtiğinde bir gösterge oluşturduğudur. Bir başka anlatımla çözümlenen her gösterge bir anlamda bir göstergeler zinciri oluşturmaktadır. Bundan dolayı gül bir gösteren duruma dönüşmektedir. Sevgiliye hediye edilen gül ise aşk ifadesi olarak yeni bir gösterge olarak değerlendirilmektedir. Örneğin lüks bir alışveriş merkezinde bulunmak düz anlamda alışveriş ediminin gerçekleşeceğinin göstergesi iken; bu alışveriş merkezinden sosyal medyada fotoğraf paylaşarak mekânın etiketlenmesi farklı bir

gösterilen kapısını aralayacaktır. Lüks alışveriş merkezinde fotoğrafın paylaşılması, itibar, prestij, sosyal statü vb. gibi diğer anlamlara da gelebilmektedir. Bu doğrultuda da çözümlenen her göstergenin bir zincir gibi gösterilen boyutundan gösteren boyutuna geçtiği anlaşılabilmektedir.

Barthes'a göre gösterilen ve gösteren göstergenin oluşturucusudur. Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler anlatım düzlemini, gösterilenler ise içerik düzlemini oluşturmaktadır. (Barthes, 2021, s. 44-49). O halde, gösterenler anlatım ya da iletim düzleminden sorumluyken, gösterilenler içerik ile ilgili bilgi aktarmaktadır. Bu bağlamda da Gösteren ve gösterilen bize göstergeyi vermektedir. **Gösterge** ise: Varlığı ya da oluşu, bir başka şeyin muhtemel varlığını ya da oluşunu işaret eden nesne, nitelik ya da olay olarak tanımlanabilmektedir (Rawle Hunt Marland R. E., 2015, s. 18). Bir kıyafet, otomobil, hazır bir yemek, bir film, müzik, reklam, gazete başlığı bütün bunlar birbirinden farklı nesnelerdir. Bütün bunların ortak yanı ise hepsinin birer gösterge olmasıdır. Barthes'a göre; göstergeler ayrımlardan oluşmaktadır. Gördüklerimiz, hissettiklerimiz, duyduklarımız ya da görülmeyen fakat bir şeye işaret eden hemen her şey bir göstergedir. (Barthes, 2021, s. 185-187). Bir başka deyişle, duyu organlarımızın yakaladığı, özel bir anlam içeren ya da dikkatimizi çeken hemen her nesne bir gösterge işlevini yerine getirmektedir. Göstergeler her ne kadar bir şeye işaret etseler de göstergelerin anlamları her zaman çok açık ve net olmayabilmektedir. Örneğin; bir evin dış cephesinin pembe renkli olarak yapılaştırılmasının birçok anlamı olabilmektedir. Burada mekânın bir anaokulu olabileceği anlamı çıkabileceği gibi orada yaşayan insanların pembe rengi sevmesi, ya da sevdikleri ve kaybettikleri bir kişinin anısı için yapılmış olabilmektedir. Diğer yandan tamamen klimatolojik etkiler göz önüne alınarak da bu renk seçilmiş olabilmektedir. Örnekten de anlaşılacağı üzere bağlam göstergelerin gösterilen boyutlarının oluşmasında son derece önemlidir. Diğer bir deyişle, göstergenin anlamını kesin olarak belirleyen şey bağlamıdır. Bağlamı oluşturan ise çevresindeki başka göstergelerin ona yüklediği anlamla belirlenmektedir.

Göstergeler ister üç boyutlu isterse de iki boyutlu birer resim olsun başka bir şeyin yerini tutmaktadır. Bu başka şey ise bir durum, varlık ya da olay olabilmektedir. En genel anlamda göstergeler o şeyin kendisi değil bize o şeyi çağrıştıran kavram ya da

olgulardır. Belçikalı sürrealist ressam Rene Magritte, pipo resminin altına ‘*Bu bir pipo değildir*’ yazması da bu tanıımı açıklamaktadır.



Şekil 9: Magritte: Pipo (www.sanatabasla.com, 2021) Şekil 10: Magritte: Elma (Akerson, 2005, s. 23)

Magritte aynı doğrultuda elma resminin üzerine de ‘*Bu bir elma değildir*’ yazmıştır. Bu açıdan bakıldığında görselde gösterilen elma ya da pipoya çağrışım yapan bir görüntüden diğer bir ifadeyle bir çağrışımdan ibarettir (Akerson, 2005, s. 23). Bu bağlamda incelendiğinde görüntü ya da sözcüğün bizde çağrıştırdığı şey o varlığın ya da nesnenin kendisi değil; zihnimizdeki kavramsal boyutudur. Bu doğrultuda, elma ve pipo görselleri daha önce bu nesneleri gören insanlar için bir anlam ifade etmektedir. Bu anlam ise görselin gösteren boyutunu ifade etmektedir. Göstergeler iletişim için vazgeçilmez unsurlardır; ancak göstergelerin anlaşılabilmesi ve anlamlandırılması için bireyin bazı ön bilgilere sahip olması gerekmektedir. Bir göstergenin bir göstereni ve birçok gösterileni olabilir. Gösteren genellikle ‘*sabittir*’, ‘*paylaşılır*’. Her insanın kültürü, deneyimleri ve bilgisine göre farklılık gösterebilen gösterilen ise daha çok kişiye özgü bir ‘*tepki*’ dir. Bu ‘*tepki*’ kişinin o anda içerisinde bulunduğu bağlama göre de farklılık gösterebilmektedir. Bir başka anlatımla, algılanan ile anlaşılan arasında organik bir bağ yoktur; örneğin gülümsemek birden fazla şeyin göstergesi olabilmektedir. Gülümsemek; sevinmek, sinir krizi geçirmek, komik bir duruma verilen reaksiyon, alay etmek, küçümsemek vb. gibi çeşitli durumlarda bir başka duruma tepki olarak yapılabilen bir eylem olabilmektedir (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 24).

Göstergelerin okunabilmesi, anlamlandırılabilmesi için göstergeye maruz kalan bireyin o iletişim dilini ve kültürünü bilmesi gerekmektedir. İnsanların bir topluluk yaşamı içerisinde birbirleriyle iletişime geçmek amacıyla kullandıkları diller, çeşitli

jest ve mimikler, el kol baş hareketleri, sağır dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, reklamlar, afişler, moda, resim, edebiyat, mimari vb. çeşitli birimlerden oluşan birer **dizgedir**. Değişik araç ve gereçlerin kullanımıyla oluşan bu dizgeler belirli kurallar çerçevesinde anlamlı bir bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri ise gösterge olarak adlandırılmaktadır (Rifat, 2009, s. 12). Tüm iletilerin bir diziden seçilerek bir dizimde birleştiği çıkarılabilmektedir. Bu nedenle bizi çevreleyen göstergeleri anlamlandırmanın yolu, göstergelerin diğer göstergelerle kurdukları yapısal ilişkiyi anlamaktan geçmektedir (Küçükdoğan, 1999, s. 61-62). Bu bağlamda da göstergeler bir araya gelerek daha büyük ve anlamlı mesajlar ileten dizgeleri meydana getirmektedir. Örneğin bir mekânda görülen bir halı ya da duvarda görülen bir tablo bir gösterge olarak ele alındığında bize o evde yaşayan kişilerle ilgili iletiler aktarabilmektedir. Mekânda halının üzerinde ya da çevresinde bulunan koltuk, sandalye ya da bir sehpa nesnelerle bağlantılı olarak bir dizge niteliğinde değerlendirilebilmektedir. Açıklamamız gerekirse, tek tek göstergeler bir anlam ifade edebildiği gibi bir araya gelerek de farklı anlamlar aktarabilmektedirler.

Göstergenin duyabildiğimiz ya da görebildiğimiz somut bir yanı vardır. Bu somut yan bir nesne olarak göstergedir. Örneğin bir odada bulunan kitaplar, ya da duvardaki ayna gibi somut olan dış uyaranlara **gösteren** denir (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 24). Bu bağlamda göstergenin bizim algılarımız sonucunda ortaya çıkan duygulanımları göstergenin gösterilen boyutunu oluşturmakta; anlamı ise göstereni oluşturmaktadır.

Göstergenin gösterilen boyutu bir nesne değildir. Diğer bir anlatımla nesnenin zihinsel bir tasarımıdır. Saussure, gösterilenin zihinsel niteliğini *kavram* terimini kullanarak belirtmektedir. Örneğin masa kelimesinin gösterileni, o nesnenin kendisi değil, onun zihinsel imgesidir. **Gösterilen**, göstergeyi kullananın bundan anladığı şeydir. Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden birisidir (Barthes, 2015, s. 50-53). Bu bağlamda gösterilen bireyin maruz kaldığı gösterge sonrasında zihninde o gösterene karşı verdiği tepkidir. Diğer bir deyişle, gösterenin zihnimizde oluşturduğu şema ya da imge olarak da adlandırılabilir. Gösterilen bir nesnenin alıcısındaki karşılığıdır. Zihinde canlanan fikir ya da resim kısacası gösterene verilen içsel tepkidir (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 24). Örneğin; bir şarkının bize anımsattıkları, girdiğimiz bir mekânda hissettiğimiz atmosfer ya da bir ezginin bize ölen bir

yakınımızı çağrıştırması vb. gibi göstergenin kişinin imgeleminde yarattığı anlamı diğer bir deyişle gösterilendir.

Barthes'ın göstergebilimsel anlayışının anlaşılabilmesi için metafor, metonomi, mit , düz anlam , yan anlam ve kod kavramlarının anlaşılabilmesi gerekmektedir.

Metafor (Eğretileme): Metaforik anlam, iki farklı şeyin benzerlikleri üzerinden bir ilişki oluşturulmasıdır. Bir serçe kadar narin, yanakları elma gibi kırmızı, tilki kadar kurnaz vb. gibi örneklerden de anlaşılacağı üzere metaforik anlam ortak bir özellik taşıyan iki şey arasında bir kıyaslamaya dayanmaktadır. Metaforlar bazen soyut olan şeyleri de somutlaştırmaktadırlar (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 25). Bu anlamda anlamı iletmenin farklı bir yolu olan metafor bir bağlantıya da işaret etmektedir. Başka bir anlatımla metafor iki şey arasında herhangi bir bağ yokken; zihinsel olarak oluşan eğretilemedir. Eğretileme ise bilinmeyen bir şeyi, bilinen bir şey noktasından ifade etmektir. Bu noktada da bilinmeyenlerin anlamı bilinenlerin enstrümanları aracılığıyla kendisini ortaya koymaktadır (Fiske, 2003, s. 123). Diğer bir anlatımla bir kavramı anlatma amacıyla kullanılan ve ona benzeyen başka bir kavram adı eğreti olarak tanımlanabilmektedir. Örneğin, annelerin çocuklarına “kuzum” diye hitap ederek kuzu gibi sessiz sakın anlamında seslenmeleri bir nesnenin hafif olduğunu belirtmek için ona “tüy kadar hafif” demek, yine eğretilemeye örnek verilebilecek metaforik göndermelerdendir.

Metonomi (Düzdeğişmece): Metonomi, benzerlikten çok çağrışım üzerinden bir ilişki oluşturmaktadır. Metonomi bir şeyin yerine başka bir şey koymaktır (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 25). Yazar yerine “kalem” ya da cumhurbaşkanlığı için “külliye” ya da “saray” denmesi düzdeğişmece örnekleri arasında gösterilebilmektedir

Mit: Kültürün bir alanı olan gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü bildirmesi ve anlamlandırılmasını sağlayan anlatılardır. Örneğin; kadınların ev işlerinde ve yemek yapmada daha iyi olduğu görüşü bir mit içermektedir. Barthes'a göre mitler kültürün ihtiyaçlarına uyum sağlayabilmek amacıyla çok çabuk değişmektedirler. Mitler bir mesaj içermekte ve anlamlama dizgesinde işleyen kavramlardır. Barthes'a göre aslında mitler altında bir ideoloji olan kavramlardır. Ayrıca Barthes, mitleri; içerisinde kültürel anlamlar barındıran göstergeler ve yaygın ideolojinin hedeflerine

hizmet eden biçimlenmiş bildirişim dizgeleri şeklinde incelemektedir (Bircan, 2015, s. 22-27).

Düzanlam: Göstergenin birinci, dolaysız anlamıdır. Düz anlam en bilinen anlam düzeyindedir (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 26-27). Düzanlam, göstergelerde akla ilk gelen ve en bilinen anlam olarak da adlandırılmaktadır. Barthes'a göre düzanlam göstergenin "neyi" temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin "nasıl" temsil edildiğini konu edinmektedir. Barthes'a göre düzanlam; Saussure 'ün vurguladığı gösteren gibi herkes tarafından kabul gören evrensel anlamı içermektedir (Barthes, 2017, s. 93). Saussure ve Barthes'ın açıklamalarından yola çıktığımızda, iletişim boyutunda sözcüğün zihnimizde canlandığı nesne olarak görüntüsü kavramın göstergenin düzanlamıdır (Akerson, 2005, s. 111). Diğer bir anlatımla düzanlam, göstergenin daha nesnel ya da kanıtlanabilir tarafında bulunan anlamı olarak da değerlendirilebilmektedir.

Yananlam: Göstergelerin ikincil, dolaylı anlamı göstergenin akla getirdiği anlamdan doğmaktadır. Örneğin "taç" yananlamda iktidarı ve otorite kurma gibi anlamları taşıırken yananlamsal düzeyde farklı bireysel çağrışımları ya da kültürel tutumları aktarabilmektedir (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 26). Bu doğrultuda göstergelerin kültür çatısı altında anlamlandırılması olarak değerlendirilmektedir. (Barthes, 2021, s. 84-87). Göstergenin alıcının hisleri ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle bulunduğu anda meydana gelen etkileşimi betimleyen yananlam, anlamların subektifliği çağrıştırdığı noktadır. Bu anlamda yorum; onu yorumlayandan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenmektedir diyebilmekteyiz. Barthes, düzanlam çalışmalarının çoğunlukla bilinçli yananlam yüklemelerinin çoğu zaman farkında olunmadan, bilinçaltında gerçekleştiğini söylemektedir (<https://performansfikri.com> , 2022). Bu bağlamda yananlam onu göstergenin alt anlamı ya da öznel tarafı olarak değerlendirilebilmektedir. Bir göstergenin çözümlenmesi o sistemsal yapıyı kullanan topluluğun aynı kodları paylaşmasıyla olanaklıdır. Aynı kodlara sahip olmak için ise benzer ekinel düzlemlerde olmak gerekmektedir.

Kod: İçerisinde göstergelerin düzenlendiği sistem, kabul edilmiş kurallar olarak bilinmektedir. (Fiske, 2017, s. 153). Kodlar, kültürel bir sistemin paylaştığı

anlamlandırma dizgelerini içermektedirler. Barthes, “metinlerin onların aracılığıyla iletişim kurduğu beş farklı gösterge sistemi ya da çerçeve” üzerine kurulduğunu söyler ve bu birimleri kod olarak tanımlar. Barthes’ın “anlam sistemi” çerçevesindeki kodları; Enigmatik, Yananlamsal, Eylemsel, Sembolik ve Kültürel ya da Göndergesel Kodlar olarak bilinmektedirler (Hunt Marland Rawle, 2015, s. 28-29). Bu kodların çözümlenmesi için bireylerin özel bir uğraş vermesi gerekmemektedir. Bireyin belleğinde var olan bilgi ve tecrübeler doğal olarak bu kodların çözülmesinde kullanılmaktadır. Bireyler bu kodlara içerisinde yaşadığı kültür ve coğrafyadan etkilenecek şekilde sahip olmaktadır.

1.6.1. Göstergebilimsel Düzlemde Renklerin Aktardıkları

Renk göstergebilimsel anlamda, görsel iletişimde kullanılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır ve TDK’ye göre renk; “ *Cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum*” olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca yine kuruma göre renk; *nitelik ve çeşitlilik* olarak da tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr>, 2022). Bu bağlamda incelendiğinde renk, ışığın yansıması sonucu oluşur; insanlar da bu yansımaya anlam yüklerler. Yüklenen anlamlar renklerin mesajları olarak nitelendirilebilmektedir. İletişim sürecinde kaynak konumunda olan insan alıcılara birtakım mesajlar veriyorsa, renkler de bağlamda duruma ve uzama göre insanlara birtakım mesajlar aktararak kaynak konumunda değerlendirilebilmektedir. Renkler göstergebilimde gösteren noktasında değerlendirilirken; renklerin kişinin zihninde uyandırdığı etki ise gösterilen olarak adlandırılabilir. Bu anlamda renkler, ileti aktarmada kullanılan araçlardan birisi olarak değerlendirilebilmektedirler.

John Berger *Görme Biçimleri* adlı kitabında daha önce de sözünü ettiğimiz üzere; *Görme konuşmadan önce geliştiğinden söz etmektedir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.*” demektedir (Berger, 1986, s. 7). Bu bağlamda incelendiğinde de bireyin öncelikli duyusu görme olarak nitelendirilmektedir. Görme diğer duyu organlarına göre daha önce gerçekleştiğinden, bireyin renkleri algılaması ve onlara anlamlar yüklemesi de doğuştan gelen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar içerisinde bulunduğu ortam, yaşadığı kültür, psikolojik durumu, yaş, cinsiyet ve daha birçok özelliği doğrultusunda renkleri anlamlandırıp onlara anlamlar yüklemektedir. Hayattaki pek çok şeyi ve evreni anlamlandırmak amacıyla

göstergelerden faydalanan insan için renkler, duyuşsal bir ögeden çok birer ‘*anlam üretme*’ aracıdır (Işıklar, 2017, s. 64). Ayrıca göstergebilimsel açıdan renklerin düzanlam ve yananlam düzeyleri de mevcuttur. Örneğın Türk Bayrağı, kırmızı ve beyaz renklerden oluşmaktadır. Düzanlam düzeyinde kırmızı birincil özellikte bir renktir. Fakat kırmızı bizlere topraklarımız uğruna dökülen kanları çağrıştırmaktadır. Bu da kırmızının yananlamı olarak değerdendirilebilmektedir. ‘‘Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları’’ isimli makalesinde renklerin aktardıkları anlamları değerdendiren Zeybek’e göre renkler anlam üretme aracıdır. Bu doğrultuda renklerin anlamlarını incelediğimizde (Zeybek, 2002, s. 815-816).

Kırmızı: Bu renk hem olumlu hem de olumsuz anlamlar aktarmaktadır. Olumsuz yönü; şiddet, ölüm ve cehennemi simgelerken olumlu yön olarak da aşk, tutku, kadın heyecan gibi etkiler uyandırmaktadır. Birçok renkte olduğu gibi renklerin anlam üretme aracı olarak nitelendirilmesi kişinin içinde bulunduğuş bağlama göre değışmektedir. Örneğın trafikte saatlerce zaman geçirmiş bir kişi için kırmızı renk sınır ya da stres kaynağı olarak anlamlandırılabilir. Zira bu kişi hem fren lambaları hem de trafik ışıklarının kırmızı renginden olumsuz olarak etkilenmiştir ve bu doğrultuda kırmızı renk bireyde olumsuz etkiler yaratmaktadır.

Siyah: Anlamsal düzeyde siyah renk olumsuz bir durum vermektedir. Siyah renk umutsuzluğuş ve ölümün rengidir. Bir başka boyutta ise siyah şıklığı ve lüksü de çağrıştırmaktadır. Diğer bütün renklerde olduğu gibi siyah renk de bağlama göre bir anlam taşımaktadır. Hemen tüm kültürlerde siyah renk matemi, hüznü ve ölümü çağrıştırsa da Japonya gibi uzak doğuş ülkelerinin bazılarında bu renk mutluluğuş rengi olarak gösterilmektedir.

Yeşil: Yeşil renk denge, uyum ve korumanın rengi olarak da bilinmektedir. Bu uyum ve paylaşım tümüşle bu rengin doğanın rengi olmasıyla ilgilidir. Çünkü doğada da bir uyum ve paylaşım söz konusudur. İnsanların duygularını rahatlatıp olumlu düşünme ve anlayışa davet ettirmektedir. Genel itibariyle yeşil renk doğanın en temel rengi olması sebebiyle bireyleri olumlu duygulara yönlendiren bir renk olarak bilinmektedir.

Mavi: Bu renk sonsuzluk izlenimi yaratmaktadır. Gökyüzünün rengi olan mavi renklerin en derini, en soğuşu ve en safı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınırsızlık,

sonsuzluk ve uzaklığı da simgelemektedir. Freud maviyi okyanusa benzeterek sakin diye tasvir etmektedir. Batı toplumlarında intiharları azaltmak amacıyla köprü korkuluklarında mavi renk kullanılmasının sebebi sakinleştirici özelliği ile ilgilidir (Sanat). Bu doğrultuda mavi renk mekânlarda daha çok sonsuzluk ve sakinleştirici etkisinden dolayı tercih edilmektedir.

Sarı: Sarı geçiciliğin ve çekiciliğin rengi olarak bilinmektedir. Taksilerin renginin genelde sarı olması dikkat çeksin ve geçici olduğu bilinsin diyedir. Öte yandan sarı ilgiyi, bilgiyi ve erdemin varlığını da vurgular niteliktedir. Ayrıca sarı güneş enerjisini de anımsatmaktadır.

Beyaz: Birlik, saflık ve uyanışın rengidir. Hijyenin, temizliğin ve steril olan birçok şeyin de rengi beyazdır. Aynı zamanda barışın ve teslim olmanın da rengidir. Beyaz bir güvercin bu rengin barışı simgelediğinin göstergesidir. Savaşları bitirmekte kullanılan beyaz bayrak da teslim olmanın rengi olarak karşımıza çıkar. Birçok hijyenik ürünün de beyaz renk ile göstergeleştirilmesi bu rengin saflığı simgesi olmasından ileri gelmektedir. Genel olarak beyaz renk saflığın, temizliğin, güvenilirliğin, umudun ve masumiyetin rengi olarak göstergeleştirilmektedir.

Kahverengi: Bu renk toprağı anımsatmaktadır. Yalnızlığı, hüznü ve sarsılmazlığı simgelemektedir. Ayrıca bu renk doğallığın da göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm renklerde olduğu gibi renklerin anlamlarının da kültüre, kişiliğe göre farklılık gösterdiğini unutmamak gerekmektedir. Örneğin, siyah renk ülkemizde ve Avrupa’da matem ve yası simgelerken; Japonya’da mutluluğun simgesi olarak bilinmektedir. Albert Einstein ise, odaklanabilmek için perdeleri siyah ve güneş almayan bir alana girdiğinden daha rahat düşünebildiğinden söz etmektedir (<https://www.arkhesanat.com>, 2022).

Renk Estetiği: Rengi insanın görme duyusu ve zihninin bir sonucu olarak nitelendirmek mümkün olabilmektedir. Estetik ise; “Güzellik duyusu ile ilgili olan” ya da “Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kurumsal bilimi, güzel duyusu” olarak tanımlanabilmektedir (<https://sozluk.gov.tr> , 2022). Bu

doğrultuda estetik, güzellik ile ilgili hemen her şeyi konu almaktadır. Mekânlarda kullanılan renkler orada yaşayan insanların; iç dünyaları, değerleri, inançları, tutumları vb. gibi birçok unsurun sonucunda oluşmaktadır. Her birey yaşadığı mekânda bir güzellik ve estetik kaygısını dikkate alarak yaşadığı alanı kendine uygun, kendini yansıtır hale getirmek ister. Bu durum kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Diğer bir deyişle, renklerin anlamları ve estetik kaygıları orada yaşayan insandan etkilenerek yögrulup anlam kazanmaktadır.

Mekân, içerisinde birçok unsuru ve boşlukları barındıran uzam olarak değerlendirebilmektedir. Mekânın içerisindeki objeler, renkler, dokular, ışık, mekânsal boşlukları vb. birçok unsurun anlamı bulunmaktadır. Özne olarak tasarlanan mekânlar; kişilerin iç dünyaları, duyguları, tutkuları, değerleri vb. gibi bir dizi nedenin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Mekânın anlamlandırılması ise göstergebilimin inceleme alanındadır. Göstergebilim mekânların dilini, mesajını ve duygusunu kullandığı yöntemler sonucunda ortaya çıkarabilmektedir. Mekânları birer ileti aktarma aracı olarak nitelendirirsek göstergebilimsel çözümleme yöntemi sayesinde, mekânlar mesajları alıcı konumundaki bireylere aktarmaktadırlar. Bu doğrultuda araştırmamıza incelemeye örneklem olarak seçtiğimiz Sait Faik Abasıyanık'ın Burgaz Ada'daki evi ve Tevfik Fikret'in Aşiyân'daki evlerini çözümlememizde inceleyeceğiz.

II.BÖLÜM

2.1. Araştırmanın Konusu

Çalışmamızın konusu, insanların herhangi bir mekâna girdiklerinde mekânda bulunan çeşitli göstergelerin insanın mekânı anlamasına ve anlamlandırmasına olan etkisini incelemektir. Bu doğrultuda Sait Faik Abasıyanık'ın Burgaz Ada'daki evi ile Tevfik Fikret'in Aşiyân Yokuşu'ndaki evinin bir iç mekân çözümlemesini yapmayı hedefledik. Bu mekân çözümlemesini ise göstergebilimsel çözümleme yöntemi doğrultusunda Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeli olan; gösterge, gösteren ve gösterilen olarak belirlediği model doğrultusunda çözümlemeye çalıştık. Mekânların insanların algısında oluşturduğu bazı çıkarımlar nelerden kaynaklanmakta, hangi göstergeler bireylere hangi iletileri sunmakta ve bu mesajları alan birey mekânlardan ne şekilde etkilenmektedir soruları araştırmamızın temel

konusunu oluşturmaktadır. Yazarların yaşadıkları mekânlar daha profesyonelce tasarlandığından belirli sınırlılıklar içinde İstanbul'un farklı noktalarında yaşayan yazarların yaşadıkları müze evler çözümleme kapsamına alınmıştır.

2.2.Araştırmanın Amacı

Çalışmamızın amacı; XX. yüzyılda İstanbul'da yaşamış olan önemli yazar ve şairlerin yaşadıkları yerleri inceleyerek mekân-kişi iletişimi doğrultusunda göstergebilimsel bir çözümleme yapmaktır. Bu kapsamda seçilen Türk yazarların yaşadıkları mekânların, anlam üretimine ve anlamlandırılmaya etkisi araştırılacaktır. Yazarların yaşadıkları mekânlar, Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemleri ışığında çözümlenip anlamlandırılacaktır. Bu doğrultuda seçilen mekânların yazarların; kimliğini, değerlerini, yaşam tarzını, kültürel düzeyini, inançlarını ve daha birçok özelliğini yansıtır yansıtmadığı göstergebilimsel çözümleme yöntemleri ışığında incelenmesi ve bu incelemenin mekânın anlamlandırılmasına etkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

2.3.Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, XX. yüzyılda İstanbul'da yaşayan kimi Türk yazarlarının yaşadıkları mekânların fotoğrafları doğrultusunda göstergebilimsel çözümleme yapılacaktır. Yapılan çözümleme Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeli doğrultusunda gerçekleştirilecektir. Mekânlarda gözlemlenen nesneler, renk, doku, mekânsal boşluklar vb. unsurlar; göstergebilimin katkıları ile çözümlenerek, anlam üretimi ve ileti aktarımında "nasıl" bir mesaj ilettiği üzerinde çalışılacaktır. Gösterge kendisi o "şey" olmadığı halde, o şeyi çağrıştıran ve bu anlamda iletişim yaratan bir araçtır. Gösteren ve gösterilen ise göstergeyi oluşturan öğelerdir. Diğer bir anlatımla kişide anlam yaratan her şey göstergebilimin konusu içindedir. Dil, resim, fotoğraf, afiş, sinema, edebiyat, mimari, tıp bilimi, trafik işaretleri, beden dili vb. göstergebilimin alanı içinde yer alabilmektedir. Bu doğrultuda da Barthes'ın göstergebilimsel yöntemleri ışığında mekânlar çözümlenirken, bu mekânlardan anlam üretiminde ne gibi sonuçlar çıkarılabileceği incelenecektir.

XX. yy. göstergebilim kuramcılarından Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes, göstergebilimin ve metin kuramının gelişmesine

önemli katkılar sağlamıştır. Barthes'ın söz konusu modeli ikili karşıtlıklar üzerine kurduğu yapısal dilbilimden kaynaklanan I.Dil ve Söz; II.Gösterilen ve Gösteren; III.Dizim ve Dizge; IV.Düzanlam ve Yananlam dır. Düşünürün de belirttiği üzere yapısalcı anlayışa göre çağdaş insan bilimlerindeki söylemde yer alan sınıflandırma doğru çözümlendiğinde çağımızın düşünsel imgeler evrenin daha doğru anlamlandırılabilceğini düşünebilmekteyiz (Barthes, 1993, s. 25).

2.4.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, XX. yüzyılda İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşamış olan Türk yazarların yaşadıkları mekânlar oluşturmaktadır. Bu mekânlar seçilirken özellikle Yazar ya da şairin Türk olması, İç mekân analizini kapsamayı, XX. yüzyılda İstanbul'da yaşamış olması aynı zamanda yaşadıkları mekânların korunmuş ya da müzeye çevrilmiş olmasına dikkat edilmiştir. Zira bazı yazar ya da şairlerin yaşadıkları evler ya korun(a)mamış ya atıl durumda ya da önemli anlamda orijinallikten uzaklaştırılıp restorasyon anlamında ciddi deformasyonlara uğramıştır.

Bilindiği üzere açık anlaşılır ve net sonuçlara ulaşabilmek için araştırmanın evreninin sınırlandırılması gerekliliği söz konusudur. Bundan dolayı araştırma evrenini oluşturan çatıdan, belirli kriterler çerçevesinde evreni temsil eden bir alt küme oluşturulması önem arz etmektedir. Bu sınırlama çerçevesinin dışında kalan bazı yazar ve edebiyatçılar şunlardır; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın müze kütüphanesi Topkapı Sarayı'nın Alay Köşkü'nde hizmet vermektedir. Yazar orda yaşamadığı için çalışmamızın örneklemini içerisine dahil olamamaktadır. İstanbul'da yaşayan Orhan Kemal'in Cihangir'deki bulunan müze kütüphanesi yazar öldükten sonra çocukları tarafından oluşturulmuş, romancı burada yaşamamıştır. Orhan Kemal'in yaşamış olduğu Cibali'deki kagir ev ise âtil durumdadır. Orhan Pamuk, ise XXI. yüzyılda İstanbul'da yaşadığı için çalışmamızın örneklemini içerisinde yer bulamamıştır. Heybeliada'da bulunan Hüseyin Rahmi Gürpınar müzesi ise, âtil durumda ve girişe kapalı olarak kayda geçmektedir. Ayrıca bir dönem İstanbul Kadıköy'de yaşamış olan Nazım Hikmet'in evi şu sıralar, bir işyeri olarak hizmet vermekte olup ve müze statüsünde değildir. Özdemir Asaf'ın 1930- 1970 yılları arasında Kadıköy'de yaşadığı konak ise apartmana dönüştürülmüş ve ticarethaneye çevrilmiştir. Kadıköy Suadiye'de yaşamış olan Kemal Tahir'in evinde ise yalnızca kişisel eşyaları bulunmakta ayrıca

müzede, Nazım Hikmet gibi diğer yazarlara ait nesneler de bulunduğundan araştırmanın örnekleme içeresine dahil edilememiştir.

Bu doğrultuda araştırmanın örneklemini; İstanbul Burgaz Ada'da bulunan Sait Faik Abasıyanık'ın müze evi ve Tevfik Fikret'in İstanbul Aşıyan 'da bulunan müze evi oluşturmaktadır.

2.5.Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma XX. yüzyılda İstanbul'da yaşamış Cumhuriyet dönemi Türk yazarlarının müze evlerinin iç mekânını kapsamaktadır. Amaç bu mekânlardaki obje ve tasarımların insanın anlam üretmesine ve anlamlandırmasına etkisini göstergebilimsel çözümleme ışığında çözümlemektir.

2.6. Hipotezler

H1. Mekânlar orada yaşayan kişiler hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayan göstergeler barındırmaktadır.

H2. Her mekân onu alımlayana ileti aktarmaktadır.

H3. Mekânların fiziki özellikleri, insanın mekândan anlam üretmesi üzerinde etkindir.

H4. Mekânlarda kullanılan renkler, uzamsal boşluklar, tablolar, ışık, mimari özellikler vb. gibi kullanılan nesneler mekânın mesajı üzerinde etkiye sahip unsurlardır.

2.7. Mekânların Göstergebilimsel Çözümlemesi



Görsel 1: Tevfik Fikret'in Aşiyân Müze Evi

2.7.1. Aşiyân Müzesi Tevfik Fikret Evinin Kısa Tarihçesi

Tevfik Fikret'in 1906-1915 yılları arasında ölümüne kadar yaşadığı bu ev 1940 yılında eşi Nazime Hanım'dan İstanbul Belediyesince satın alınıp 1945 yılında Edebiyat-ı Cedide Müzesi olarak hizmete sunulmuştur. Tevfik Fikret'in kendi tasarladığı ve ismini verdiği ev toplamda 3 katlı ve Bebek sırtlarında Aşiyân Yokuşu'nda bulunmaktadır. Evin iç ve dış planını Tevfik Fikret çizmiştir. Eve "Aşiyân" ismini de yine Fikret vermiştir. Aşiyân, Farsça kökenli bir kelime olup *ev*, *yuva*, *kuş yuvası* anlamlarına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/> , 2021).

Zemin Kat: Yemek odası, Çamaşırhane, Kiler, Mutfak ve Hizmetli Odası, Bu kattan bahçeye çıkış bulunmaktadır.

Giriş Kat: Salon ve İki ayrı Oda

Üst Kat: Yatak Odası, Çalışma Odası, Banyo ve bir oda

Bu müze Türkiye'de açılmış ilk edebiyat müzesidir. "Aşiyân" yalnızca Tevfik Fikret'in değil; dönem edebiyatçılarından olan Abdülhak Hamit Tarhan, Şair Nigâr Hanım ve Edebiyat-ı Cedideciler gibi birçok şair ve yazarın bazı eserlerini de

barındırmaktadır (Yersu, 2020). Tevfik Fikret'in müze evi genel olarak yazarın ayak izlerini taşıyan nesneler ve doku ile kaplı olmasından dolayı araştırmanın örneklemini için önem arz etmektedir.



Görsel 2: Sait Faik Abasıyanık'ın Müze Evi (2020)

2.7.2. Sait Faik Müze Evi Kısa Tarihçesi

Sait Faik'in 1939-1954 yılları arasında zaman zaman annesi Makbule Hanım ile yaşadığı bu ev, 22 Ağustos 1959'da ziyarete açılmıştır. 1964 yılından sonra vesayetin Darrüşşafaka Cemiyetine bırakılmasından sonra evin bakım, onarım ve benzeri ihtiyaçlarını cemiyet karşılamıştır. 2009-2013 yılları arasında restorasyon çalışmalarından dolayı kapalı olan müze, 11 Mayıs 2013 yılından sonra yeniden ziyarete açılmıştır. (Vikipedi, 2021). Sait Faik'in müze evi ise İstanbul Burgaz Ada Çayır sokakta bulunmaktadır. Ev bodrum (-1.kat) ile 4 kattan oluşmaktadır.

-1. Kat (bodrum); ziyaretçi girişine kapalı bu alanda okuma salonu, eğitim salonu ve bir oda olarak tasarlanmıştır.

Giriş Katında, Faik'in "Misafir Odası" ve "Yemek Odası" bulunmaktadır. Ayrıca Girişte yalnızca görevlilere ayrılmış bir vestiyer odası ve lavabo mevcuttur.

1. Kata çıkıldığında Sait Faik'in yatak odası ve iki "Yaşam Öyküsü Odası" ve "Kitap Odası" olarak tasarlanmış mekân bulunmaktadır.

2. Kata çıkıldığında ise Sait Faik'in, "Burgaz Odası" ve "Mektup Odası" bizleri karşılamaktadır.

Sait Faik Fransa'dan geldikten sonra öykülerinin birçoğunu bu evde kaleme almıştır. Bu bağlamda ev, yazara ait pek çok simge barındırması doğrultusunda araştırmamızın örnekleme açısından önem arz etmektedir.

2.7.3. İç Mekân Gösterge Çözümlmeleri

Bu bölümde Aşiyen Müze Evi'nin iç mekân alanlarının göstergebilimsel çözümlemesi yapılacaktır.

2.7.3.1. Tevfik Fikret Müze Evi İç Mekân Çözümlemesi



Görsel 3: Aşiyen Müze Evi Salon (1)

Tevfik Fikret'in Salonu'nun rengi sarı tonlardadır. Sarı renk en genel anlamda ölümün ve geçiciliğin rengi olarak tanımlanmaktadır. Türk Edebiyatında Servet-i Fünun'cuların öncüsü olarak bilinen Fikret de Servet-i Fünun diğer adıyla Edebiyat-ı Cedide yazarlarının psikolojik arka planında ‘marazilik’, ‘karamsarlık’ barındırmakta olan akıma uyum sağlanmış bir yazardır. Bu akımda hayattan memnuniyetsizlik ve hastalıklı yapısı dikkat çekmektedir (Karabulut, 2015, s. 507). Bu akımın kurucularından olarak bilinen Tevfik Fikret de bu doğrultuda melankolik ve karamsarlık yönü ağır basan bir yazardır. Fikret'in evinin salonunun sarı rengi de bu anlamda psikolojik altyapısının da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mekânın tabanının ahşap olması, düzanlamda doğallığın bir göstergesidir. Ayrıca mekânda bulunan ahşapların koyu rengi de yine bir karamsarlık, melankoli durumuna vurgu yapar niteliktedir. Yerde bulunan pirinç mangal bir Türk evi unsuru olduğundan, mekânı ziyaret eden kişilerde kültürel bir anlam üretme aracı etkisini çağrıştırmaktadır. Döşeme üzerinde bulunan halı ise doğu toplumlarının motiflerini yansıtmaktadır. Renkleri ve desenlerine bakıldığında halı mekânın anlamlandırılmasında bir ‘Şark’ kültürü etkisi yansıtmaktadır. Bu şark kültürünün aksine bulunan şömine ise batı kültürünün salondaki etkisini göstermektedir. Bu bağlamda, Fikret'in evinin salonunda bulunan Şömine * batılı bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişten günümüze mekânsal boşluklar, mekânın daha anlaşılabilir daha algılanabilir olmasını sağlayan önemli unsurlardandır. Eski Türk evlerinde de avlu, eyvan ve kapı önü gibi unsurlar hep kullanılagelmiştir. Fikret'in evinin salonundaki geniş mekânsal boşluklar da bu anlamda dikkat çekmektedir. Bu mekânsal boşluklar, mekândaki nesnelerin de daha algılanabilir olmasını sağlamaktadır. Mekânda bulunan boşluk ve tavan yüksekliği gibi unsurlar, daha geniş ve ferah bir alan olarak odanın mesajını iletmektedir. Diğer bir anlatımla Fikret'in karamsar kişiliğine karşın, salonda ağırlanacak ziyaretçilerinin rahat bir ortamda misafirliklerini sürdürmelerini istediğini ve onlara verdiği değeri aktarmaktadır.

*Fransızca: cheminee mekânları ısıtmak amacıyla kullanılagelmiş bir mekân unsurudur. 1678 yılında İngiltere’de Kral II. Charles’ın yeğeni Prens Rupert şöminelerin bugünkü haline gelmesine katkı sağlamıştır (Vikipedi, 2021).



Görsel 4: Tefik Fikret Müze Evi Salon (2)

Görsel 4’te Fikret’in salonundaki şöminenin bulunduğu alan görülmektedir. Fikret’in babası Hüseyin Efendi için ayırmış olduğu bu alanın tavanı kubbeli bir yapıdadır. Müdevver (yuvarlak, değirmi halde olan) tavan olarak tasarlanmış olan bu mekân Türk-İslam tasarımı bir alan izlenimi uyandırmaktadır. Mekânda bulunan tablolar Fikret’in kendi çizimleridir. Aynı zamanda Tefik Fikret bu alanı kitap okuma bölümü olarak da kullanmıştır. Bu mekânın genel anlamlandırılması Doğu-Batı sentezini çağrıştırmaktadır. Çini vazo, Türk-İslam kültürünün izlerini taşıırken mekânda bulunan sallanan sandalye, şömine, kubbeli tavan farklı kültürlerin izlerini taşımaktadır. Alanda bulunan sallanan sandalye Fikret’in sakin ve dingin kişilik özellikleriyle bağdaştırılmaktadır. Sallanan sandalye aynı zamanda kitap okuma, derin düşüncelere dalma vb. gibi birtakım anlamları da çağrıştırmaktadır. Alanda bulunan havalandırma penceresi, dönemin mimari özelliğiyle uyuşmamaktadır. Bu da Fikret’in yenilikçi tarafını vurgular niteliktedir. Bütün bu etmenler göz önüne alındığında Fikret’in düşsel dünyası ve yarattığı mekân örtüşmektedir. Lefebvre’e göre ‘mekân bir üründür’. Bu doğrultuda Fikret kendi mekânını üreten bir sanatçıdır demek çok da yanlış olmayacaktır düşüncesindeyiz.



Görsel 5: Tefik Fikret Müze Evi Salon (3)

Görsel 5'te Fikret'in salonundaki bir köşede duvara dayalı olan sedirdeki motifler desenler hatta yastıkları görmekteyiz. Bu yastıklara Fikret'in evini ziyarete gelen Yakup Kadri Karaosmanoğlu "sine-i nermin" demektedir (Yersu, s. 131-145). Düzanlamda yumuşak göğüs yastığı anlamına gelen bu yastıklar; yananlamda, yumuşak kalpli, iyi huylu olarak anlam üretmektedir. Ahşap sedirde bulunan sedef işlemeler, Osmanlı kültüründen kalma bir el sanatıdır. Bu bağlamda incelendiğinde bu köşe Fikret tarafından şark köşesi olarak tasarlanmıştır; Ayrıca bu kerevet ya da sedir tahtirevanı andırdığı için gösterilen boyutta statü ve önemli olma durumunu vurgular niteliktedir. Duvarda bulunan natürmort yağlı boya tablo, Fikret'in kendi çizimidir. Tabloda, karanlık bir alanda bir demet çiçek resmedilmiştir. Fikret'in bu tabloda yine kendi karamsar iç dünyasını aktardığını düşünebilmekteyiz. Genel olarak bu alanın ürettiği anlam Doğu ve Batı kültürünün birleşimini ve motiflerini çağrıştırmaktadır.



Görsel 6: Tefik Fikret Müze Evi Salon (4)

Görsel 6’da Tefik Fikret’in oturduğu köşe onun balmumu heykeli ile gösterilmektedir. Bu alanda dilsel gösterge duvardaki “Sis” adlı tabloya yansıtılmıştır.

*“Sarmış ufuklarını senin gene inatçı bir duman,
beyaz bir karanlık ki, gittikçe artan
ağırlığının altında her şey silinmiş gibi,
bütün tablolar tozlu bir yoğunlukla örtülü;
tozlu ve heybetli bir yoğunluk ki, bakanlar
onun derinliğine iyice sokulamaz, korkar!
Ama bu derin karanlık örtü sana çok lâyük;
lâyık bu örtünüş sana, ey zulümler sahası!...” (1-8 Fikret, 1899)*

Sis Tablosunu Şehzade Abdülmecid çizip Tefik Fikret’e hediye etmiştir. Bu doğrultuda ele alındığında tablonun tarihsel bir belge niteliği taşıdığı da söylenebilmektedir. Tablonun köşesinde “Sis: Rübab-ı Şikeste” yazmaktadır. Rübab-ı Şikeste; aynı zamanda Tefik Fikret’in yazmış olduğu manzum eserin ismidir. Rübab Farsçada “saz” anlamına gelirken Şikeste ise “kırık” demektir. Tablo, Aşiyân Tepesi’nin karşısında olan Göksu Nehri’nin çizimi olarak bilinmektedir. Ayrıca “Sis” adlı yağlıboya tabloya cepheden bakınca gri ve derinliksiz, küçük ve yalnız bir sandaldan başka bir şeyin seçilmediğini esere profilden bakıldığında ise derin bir

İstanbul silüetinin olduğu görünmektedir. Dilsel gösterge olan şiirin mısraları tabloya yansıtılarak görüntüsel gösterge olarak mekân anlamlandırılmasına katkı sağlamıştır. Tabloyu çizen Şehzade Abdülmecit bu tabloda Osmanlı'nın yıkılma sürecinin yaşattığı kaos ortamını resmetmektedir. Kırık saz anlamına gelen Rûbab-ı Şikeste de Osmanlı Devleti'nin yıkılma sürecini göstergeleştirmek amacıyla seçilmiştir. Sis tablosunun arkasında beliren İstanbul ise yerine kurulacak olan devletin, bir sis perdesinin ardından doğacağını aktarmaktadır. (Baştuğ, 2015). Tabloda Osmanlı'nın durumunun sisli bir durumda göstergeleştirilmesi Barthes'ın Metafor kavramıyla örtüşmektedir.

Fikret'in balmumu heykeli müzeye sonradan eklenmiştir. Görsel 6'daki alanın aslına uygun düzenlendiği müzedeki eski fotoğraflarda da görülmektedir. Bu alanda Fikret'in tek kişilik koltuğunun konumlandırılmasının evin içine doğru olduğu dikkat çekmektedir. Bu da Tefvik Fikret'in daha içine kapanık ve yalnızlığı seven tarafını vurgular nitelikte bir anlam üretmektedir. Ayrıca oturduğu alanın başucunda bulunan fotoğralar, oğlu Haluk ve babası Hüseyin Efendiye aittir. Bu da Tefvik Fikret'in aile bağlarının kuvvetli olduğu, ailesine önem veren bir kişi olduğu mesajlarını aktarmaktadır.

Fikret'in sol tarafında bulunan küçük ahşap kakma sehpa da sedef işlemler dikkat çekmektedir. Sedef kakma ve ahşap işleme sanatı Türk kültürünün unsurları olarak mekânın mesajına destek verir nitelikte unsurlardır.



Görsel 7: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (1)

Görsel 7’de görülen alan mekânın giriş katındaki odaya aittir. Bu oda ile ilgili Rıza Tevfik Bölükbaşı; duvarlar ilhamkâr koyu kahverengi duvar kâğıdı kaplıydı demektedir (Yersu, 2021). Bu odanın tavanı da eski Türk evlerinde olduğu gibi müdevver bir yapıdadır. Odanın zemini ve tavanı ahşaptır. Duvarlarda bulunan koyu kahverengi doğallığı ve hüznü simgeler niteliktedir. Bu da Fikret’in bağlı bulunduğu edebi akım ile örtüşmektedir. Edebiyat-ı Cedideciler için hüznü ve doğallık çok önemli bir noktada değerlendirilmektedir. Evde bulunan ahşap işlemler ve ahşabın rengi olan kahverenginin sıklıkla kullanılması Fikret’in psikolojik yapısının bir dışa vurumu olarak düşünülebilmektedir.

Odada sağ tarafta bulunan Abdülhak Hamit Tarhan’ın tablosu is buraya sonradan asılmıştır. Sol taraftaki dışarı doğru çıkıntılı alan, eski tip cumbalı evleri andırmaktadır. Aynı bölümdeki yeşil renkli vitraylı camlar odaya güneşten gelen ışığın kırılarak girmesi için tasarlanmıştır. Vitrayların renginin yeşil olarak seçilmesi, uyumun ve paylaşmanın göstergesi olarak anlamlandırılabilir.



Görsel 8: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (2)



Görsel 9: Tevfik Fikret Müze Evi Oda (3)

Görsel 8 ve 9’da görülen Fikret’e ait bazı eşyalardaki sedef işlemler dikkat çekmektedir. Tarihsel çerçevede incelendiğinde sedef işleme sanatı Türk-İslam Sanatları arasında değerlendirilmektedir. Kaşgarlı Mahmud, “*Divanü Lugati-t Türk*” adlı eserinde “*kondurdu*” kelimesini açıklarken “*Ol altın üzere çes (firuze) kondurdu*” örneğiyle kakma sanatını işaret etmektedir (Bozkurt, 2001, s. 216-219). Görsel 8’de yerde görülen sedef işlemeli rahle, düz anlamda bir kitap tutacağı konumunda değerlendirilirken, yananlamda rahle Kuran-ı Kerim’i tutan bir araç olarak İslam dinine özel bir gösterge olarak adlandırılması gerekmektedir. Bu doğrultuda ele alındığında Fikret’in evinde bulunan rahle ve sedef işlemler yananlamda evin Türk-İslam kültürünün hâkim olduğu bir mekân olarak anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Odanın tavanı ve kapısının beyaz renkte olması ise bir anlamda saflık ve temizliğin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Odanın en önemli köşesinde Nazime Hanım’ın fotoğrafının bulunması, Fikret’in eşine verdiği önemin göstergesi olarak mekânın mesajına eklenmektedir. Duvarda bulunan Fikret’e ait diğer fotoğraflarda da dikkat çeken unsur, Tevfik Fikret’in dönemin önemli Rus yazarlarından olan Lev Tolstoy gibi giyinip fotoğraf çektiğidir. Bu durum da Fikret’in dünyadaki gelişmeleri de takip eden ve bu gelişmelerden esinlenen bir yazar

olduğunu ve bunu yaşadığı mekânın mesajına eklemek istemesi olarak düşünülebilmektedir.



Görsel 10: Tevfik Fikret Müze Evi Merdivenler.



Görsel 11: Tevfik Fikret Müze Evi Koridor.

Görsel 10’da Fikret’in evinde giriş katından üst kata çıkan merdivenler görülmektedir. Merdivenlerin ve tırabzanların ahşap olması doğallığın göstergesidir. Ayrıca burada altını çizmemiz gereken nokta ahşap merdiven ve tırabzanların dönemin mimari yapılarının hemen hepsinde görülmesi bağlamında tarihsel zaman aktaran bir gösterge durumunda olmasıdır. Merdiven ve tırabzanların kahverengi olması ise yananlamda yalnızlığın ve sarsılmazlığın göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Cam parçalarının, mekâna bağlı kalarak yapılacak eskizi ışık süzgecinden geçirilip, tasarımı estetik beğeni doğrultusunda gerçekleştirilen vitray tekniği mekânda kullanılmıştır (Büyükbaş, 2013, s. 29). Vitrayların renginin yeşil olması mekânda sakinlik, huzur ve güvenli bir alan imajını yaratmaktadır. Aynı zamanda yeşil İslam’ın da rengi olarak imgelenebilmektedir.

Görsel 11’de evin koridorunu görmekteyiz. Koridorda bulunan duvar tavan ve kapı renginin beyaz olarak seçilmesi saflığı ve temizliği simgelemektedir. Fikret’in ev

kapılarını tavana kadar uzatması mekânın daha işlevsel olarak kullanımıyla ilgilidir. Yerde bulunan “İran Düğümü” halılar ise her ne kadar replika (kopya) olsa da Fikret’in kullandığı kilimlerle birebir örtüşmektedir. “İran Düğümü” kilim kullanımı Fikret’in bir yanıyla Doğu kültürüne olan hayranlığının göstergesidir. Genel itibariyle koridorlarda kullanılan ögeler mekânsal olarak Doğu kültürünün izlerini taşır niteliktedir.



Görsel 12: Tevfik Fikret Müze Evi Çalışma Odası (1)

Görsel 12’de Tevfik Fikret’in 2. kattaki çalışma odası görünmektedir. Karşıda görünen pencereyi; Fikret doğu penceresi olarak adlandırmaktadır. Çalışma masasının tam karşısında bulunan bir kapıdan ise batıya açılarak çalışmış olduğu Robert Koleji’ne gitmektedir. Müzenin müdürü, küratörü ve tarihçi Ata Yersu’yla yaptığımız röportajda belirttiği üzere Fikret’in çalışma odası yazarın Doğu ve Batı sentezini simgelemektedir. Çalışma masası, sandalyesi ve kitaplığı kendi tasarımıdır (Yersu, 2021). Odada bir Japon abajuru bulunduran Fikret, dünyadaki hemen her kültürden bir parçayla mekânın görsel etkisini çeşitlendirmeyi amaçlamıştır. Duvarların vişne çürüğü rengi yalnızlığı ve derin ihtirası simgelemektedir (<https://evdemimar.com>, 2022). Aşkın soluk bir rengi olan vişne çürüğü rengini çalışma odasında kullanan Fikret, yazdığı eserlerine ilham katmak amacıyla bu mekânı bu renk ile düzenlemiştir.

Mekânın rengi aşkı, ihtirası ve derin yalnızlığı görselleştirmektedir. Mekânda solda görülen Tefkik Fikret'in büstü buraya sonradan eklenmiştir. Pencerelelerin iki yana açılır yapıda olması 20. Yüzyıl mekânlarında görülen niteliktedir. Ayrıca pencerelelerde bulunan tül perdeler yine dönemin özelliğini yansıtan mekânsal ve zamansal göstergelerdir. Fikret'in çalışma sandalyesi ve masasının büyük olması sıradan bir masa sandalye algısından çok liyakatli bir kişinin kullanım eşyaları olduğunu çağrıştırmaktadır. Mekânda bulunan kadife koltuklar ve koltukların masaya paralel konumlandırılması zaman zaman önemli görüşmelerin yapıldığı anlamlarını barındırmaktadır. Kadife değerli, lüks ve zenginlik aktaran bir nesne olarak bilinmesi bu çağrışımı doğrular niteliktedir. Odada duvarda bulunan altın yaldızlı Arap alfabesiyle yazılmış Kuran-ı Kerim'den ayetler, Fikret'in mensup olduğu dinsel öğeleri çağrıştırmaktadır. Bu ayetlerin altın yaldızlı olarak betimlenmesi ise dinin önemini vurgular niteliktedir.



Görsel 13: Tefkik Fikret Müze Evi Çalışma Odası (2)Görsel 14: Tefkik Fikret Müze Evi Çalışma Odası(3)

Genel olarak bu mekânda kullanılan öğeler yalnızlığı simgeler niteliktedir. Görsel 13'te sağda duvarda Fikret, kendi karikatürünü çizerek mekânın algısına bir kara mizah katmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda yerdeki İran düğümü kilim yine doğu

kültürlerine ait özellik katmaktadır. Odanın karşısında görülen kapı açıldığında ise Görsel 15’te görülen bir köprü karşımıza çıkmaktadır. Bu köprüyü Fikret 2. kattaki çalışma odasından çalıştığı yer olan Robert Koleji’ne gitmek için kullanmaktadır (Yersu, 2021). Görsel 14’te Fikret’in kendi yapmış olduğu kara kalem Charles Darwin portresi görünmektedir. İngiliz biyolog Darwin’in kara kalem portresi Fikret’in bilime verdiği önemin de bir göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Düz anlamda Darwin portresi bir çizim olarak gösterilirken yananlamda bu öge bilimsel çalışmalara, bilime verilen önemin ve evrim teorisine olan ilginin bir göstergesi niteliğindedir. Ayrıca burada çok sayıda kitabın ve kitaplığın bulunması mekâna entelektüel anlam katan iletiler aktarımında bulunmaktadır.



Görsel 15: Tevfik Fikret Müze Evi Köprü

Görsel 15’teki köprü Fikret’e göre Doğu-Batı sentezi olarak düşünülebilen alegorik* ögedir. Köprü, doğu kültürleri ile batı kültürünü birbirine bağlayan bir çağrışım üzerine kurulmuştur. Fikret’in dış mekânda yapmış olduğu bu köprü onun zihinsel imgelerinin -Doğu batı köprüsü- gerçek hayatta bir temsili yansıttığının göstergesidir.

*Alegori: Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesidir (<https://sozluk.gov.tr>, 2022)

Köprü, Görsel 13'teki kapının ardındaki asma köprü Fikret'in çalışma odasından 1896-1909 yılları arasında çalıştığı Robert Koleji'ne giden yoldur. Tevfik Fikret bu yolu kendince "Medeniyet Yolu" olarak tanımlamıştır. Ona göre bu köprü doğu ile batıyı birleştiren bir köprü görevindedir (Yersu, 2021). Düzenlamda yalnızca iki noktayı birleştiren bir yol olarak nitelendirilen bu köprü; yananlamda bir medeniyet köprüsü, doğu-batı sentezini simgelemektedir. Buradaki asma köprü'nün "medeniyet" ve "doğu-batı" arasında değerlendirilmesi de bir alegorik anlam yüklemesi olarak nitelendirilebilmektedir.

[.....]

Yürüdüm fakat ben mübeşşer, vakur,

Geçerdim basıp birtakım izlere;

Eğildim biraz dikkat ettim yere!

O izler benim, hep benim izlerimdi. (Fikret, 1902,11-14)

Fikret aynı zamanda bu asma köprüden Robert Koleji'ne gittiği yolu bir dilsel gösterge ile de belirtmektedir. Yazmış olduğu "İzler" şiirinde "Medeniyet Yolu'nda" yalnız yürüdüğünü, onu takip eden kişilerin olmadığını biraz sitemkâr ifadelerle açıklamaktadır. Bu anlamda bu köprü bir mekânın ögesinin, nasıl anlam ürettiğinin ve aktardığının bir örneği olarak nitelendirilebilmektedir.



Görsel 16: Tevfik Fikret Müze Evi Yatak Odası (1) Görsel 17: Tevfik Fikret Müze Evi Yatak Odası (2)

Yukarıda görülen Görsel 16 ve 17’de Tefvik Fikret’in yatak odasını görmekteyiz. Fikret’in yatağında beyaz bir cibinlik dikkat çekmektedir. Cibinlik kelimesi eski Türkçede ‘‘çibun’’ sinek sözcüğünden Türkiye Türkçesinde +lık ekiyle türetilmiştir (<https://www.nisanyansozluk.com> ,2022). Cibinliğin ve yatak örtüsünün renginin beyaz olması saflığı, hijyeni ve temizliği çağrıştırmaktadır. Ahşap yatak ve yatağın koyu kahverengi rengi, Fikret’in derin yalnızlığının ve hüznün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahşap kelimesinin kökü, Arapça *haşeb* (ağaç) ve onun çoğulu olan *ahşab*’dır. Türklerin milattan önceki asırlardan günümüze ahşabı işlediklerini, Tüekta Kurganı’nda (mezar) ele geçen M.Ö. IV. yüzyıla ait, ağaçtan eğri kesim tekniğinde oyularak yapılmış kartal arması açıkça göstermektedir (Aktemur, s. 99-105). Bu bağlamda incelendiğinde, yatak üzerindeki ahşap oyma sanatı Orta Asya Türk Kültürünün bir ögesi olarak değerlendirilebilmektedir. Fikret’in yatak odasındaki pencere Tefvik Fikret’in ifadesiyle; ‘‘Cennete açılan penceredir’’ (Yersu, 2021). İstanbul Boğazını ve Göksu Nehrini gören pencereye Fikret metaforik bir anlam yüklemektedir. Barthes’a göre iki farklı şeyin benzerliği üzerine kurulan metafor, Fikret’in yatak odası penceresine yüklediği anlamda görülebilmektedir.

Görsel 16’da sağ üst köşede görülen ölüm maskı Tefvik Fikret’e aittir. Fikret’in ölüm sabahında ressam Mihri Müşfik onun yüz maskını almıştır. Bu yüz maskı ülkemizdeki ilk ölüm maskı olarak kayıtlara geçmekte olup bu anlamda tarihe ışık tutan bir gösterge konumundadır (<https://www.kimmihri.com>, 2022). Bu ölüm maskının örnekleri daha önceleri Mısır, Mezopotamya, Yunanistan ve Yenisey bölgesinde karşımıza çıkan bir olgudur. Bu bölgelerde ölüm maskları yaparak kurganlara* yerleştirmişlerdir. O dönemlerde yapılan maskların belli başlı amaçları şöyledir; ölen kişinin yüzünün nihai gömüye kadar mümkün olduğunca korunması, bu zaman diliminde oluşabilecek hasarları gidermek, mistik anlamda ölüme meydan okuma ve direnme, ölünün korkutuculuğunu gizlemek ve hayatta olanların kaybettikleri yakınlarını bu masklar sayesinde estetik ve iyi halde görme olanağını sağlamasıdır (Bağcı, 2018, s. 27-55). Fikret’in yakınlarının hangi amaçla ölüm maskını aldığı bilinmemekle birlikte, bu ritüelin Orta Asya Türk kültüründe benzerleri olduğu tarihsel boyutta görülmektedir. Bir başka boyutta incelendiğinde ise ölüm maskları ya da büstleri önemli olduğu düşünülen kişilerden alınmaktadır. Tefvik Fikret’in ölümünün hemen ardından alınan

*Kurgan ya da Korgan Orta Asya eski Türk devletlerinde mezarlara verilen addır (<https://tarihenotdus.org>, 2022)

ölüm maskı da Fikret'in Türk Edebiyatı için önemli bir kişi olduğunun göstergesi niteliğindedir.

Fikret'in yatak odasında bulunan yerdeki halılar da “İran Düğümü” olarak bilinmektedir. Bu halılar, kopya olsa da asıllarına uygun olarak tasarlanmış ve yerleştirilmiştir. İran Düğümü halılar, Türk düğümü halılardan daha farklı bir şekilde yapılmaktadır. Türk düğümünde dokumacılık çift düğümle yapılırken, İran düğümü halılarda ise tek düğüm olarak yapılmaktadır. Bu durum Fikret'in Doğu Kültürü'ne olan hayranlığının da bir göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Yatak odasında farklı kültürel öğelerin bir arada bulunması, Fikret'in dünya kültürünü tanıdığı ve benimsediğini göstermektedir. Bu anlamda da bu öğeler mekânın mesajını kuvvetlendirir niteliktedir.



Görsel 18: Tevfik Fikret Müze Evi Yemek Odası

Görsel 18'de Fikret'in yemek odası olarak tasarladığı mekân görülmektedir. Fikret evinde salon dışında, beyaz renge ağırlık vermektedir. Bu renk göstergebilimsel

anlamda saflığın, temizliğin ve barışın simgesidir. Bu anlamda Fikret'in dış dünya ve toplum ile olan bağlantısını gösteren salonun sarı rengi yazarın toplumsal düzlemde içe kapanıklığını yansıtırken; yemek odasının beyaz renkte olması iç dünyasında sakin, barış ve huzur yanlısı olduğunu yansıtmaktadır. Yerdeki İran işi kilim mekânda bir Doğu Kültürü etkisi uyandırmaktadır. Kilimdeki geometrik desenler ve koyu renk mekânın algısına bir ağırlık verse de duvarların ve duvara monte edilmiş mobilyaların rengi bu algıya karşıtlık yaratmaktadır. Duvarda asılı olan natürmort tablolar Fikret'e aittir. En genel anlamıyla "Natürmort" gündelik objeleri, meyveleri, nesneleri, çiçekleri konu alan bir resim türüdür. Türkçe 'ye Fransızca *natüre-morte* sözcüğünden geçmiştir. *Natüre* doğa, *morte* ise ölü cansız anlamındadır. Meyve, sebze ve çiçek natürmortları her şeyin gelip geçiciliğini anlatmak amacıyla yapılmaktadır (Ünay, 2015, s. 71-78). Bu bağlamda incelendiğinde, Fikret'in yemek odasındaki natürmort tablolar, bir Edebiyat-ı Cedideci olan Fikret'in bağlı bulunduğu ekol ile doğru orantıdadır. Duvardaki meyve tabloları ise sözünü ettiğimiz gibi gelip geçiciliği simgelemektedir. Görsel bir gösterge olan bu tablolar düz anlamda bir meyve tabağı olarak nitelendirilse de yan anlamda hayatın geçiciliğinin göstergesidir.

II. Abdülhamit Döneminde (1876-1909) yemeklerin masada yenmesi yaygınlaşmış bir gelenektir. Yine tarihsel boyutta Sultan Abdülaziz Döneminde (1871-1876) sosyo-ekonomik açıdan gelir düzeyi yüksek aileler yemek için ayrı odaları tercih etmektedir. Osmanlı'nın son dönemlerinde yer sofrasında yemek yiyenlerin yanında, gelir düzeyi yüksek evlerde ayrı bir yemek odası bulunmakta ve yemek yenmektedir. Yine II. Abdülhamit Döneminde, evlerde genellikle Sanayi Mektebi'nin ürettiği cevizden yapılmış büfeler ve masalar bulunmaktadır. Gelir düzeyi yüksek ailelerin yemek odalarında ise Viyana'da üretilmiş vitrinler ve büfeler de bulunmaktadır (Çetinkaya, 2020, s. 55-62). Bu bağlamda, odalarda bulunan eşya ve objeler bize zaman ve statü aktaran göstergelerdir diyebilmekteyiz. Bu anlamda da Fikret'in evinde diğer alanlardan ayrı bir yemek odası bulunması yazarın, gelir düzeyi yüksek ailelere mensup olduğunun bir göstergesidir. II. Abdülhamit döneminin başkenti İstanbul'da yaşayan Fikret'in evinin yemek masası, büfeler ve ayrı yemek odasıyla Batı Kültürü'nün etkisinde de olduğu söylenmektedir. Anadolu toplumlarında *sini** adı verilen yer sofralarında yemekler tek bir tabaktan yenilmektedir. Sonuç olarak

*Sini: Anadolu'da üzerinde yemek yenebilen, yuvarlak, bakır ya da pirinçten yapılan büyük tepsi (<https://sozluk.gov.tr,2022>)

Osmanlı'nın son dönemlerinde ise Avrupa Kültüründe hâkim olan yemek masası ve odası kültürünün etkisi Fikret'in evinde de sürmüştür. Yemek odasındaki bazı unsurlar Doğu Kültürü etkisini taşıırken bazılarının Batı Kültürü etkisinde olduğu görülmektedir.

Fikret'in yemek odasında kendisine ait kaplumbağa kabuğundan yapılmış yemek kaşığı seti bulunmaktadır. Ayrıca duvarlardaki natürmortlar Fikret'in kendi çalışmalarıdır. Bu tablolar yemek odasında iştah açma amacıyla kullanılmıştır (Yersu, 2021). Ayrıca kaplumbağa kabuğundan yapılmış yemek takımı seti de Fikret'in yüksek gelir düzeyinde bir hayat sürdüğünün göstergesidir. Diğer bir anlatımla yemek masasında görülen tüm eşya, araç-gereç ve objeler göstergibilimsel anlamda gelir düzeyi yüksek bir mekân algısı uyandırmaktadır.

Fikret'in yemek masasında bulunan cam işlemeciliği ve pirinçten yapılmış şamdanlar da mekânın anlamlandırılmasında önemli bir noktadadır. Şamdan düzenlamada aydınlanma aracı olan mumum konulduğu yer olarak düşünülse de yananlamda; nostaljinin, şıklığın ve romantizmin göstergesi olarak düşünülebilmektedir. Bu da mekânın anlam üretimini kuvvetlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 19: Tevfik Fikret Müze Evi Sokrates'in Penceresi (Dış Görünüm)

Yemek odası katında bulunan aynı zamanda dışarıdan bakıldığından dış kapı sahanlığının altına düşen bu yığma taşlı, bodrum penceresinin adı "Sokrat'ın Penceresi"dir (Birsal, 2013, s. 9).



Görsel 20: Tefvik Fikret Müze Evi Sokrates'in Penceresi (İç Görünüm)

Platon'un "Sokrates'in Savunması" eserini okuyup etkilenen Fikret, doğrulardan vazgeçmektense ölümü tercih eden Sokrates'tan çok etkilenmiş ve evinin mutfak bölümüne yazarın ismini verdiği bu pencereyi tasarlamıştır (<https://www.istanbulgonulleri.org>, 2021). Pencere İstanbul Boğazı ve Göksu Deresi'ni görmektedir. Muhteşem manzarasına zindanı andıran demir parmaklıklar ile bir anlam yükleyen Fikret, burada yananlamda güzelliklerin zorluklar içeren engellerle dolu olduğunu vurgulamaktadır. "Sokrat'ın Penceresi" adını taşıyan bu pencereye dışarıdan bakıldığında etrafı kaya parçaları ile dolu bir açıklıkta demir parmaklıklar görünmektedir. Fikret burada mekânsal anlamda sert görünümlü, bir alan yaratmak istemiştir. Duvarlar ve sert görünüm; Sokrates'in doğrulardan vazgeçmeyen yanını ortaya koyarken, hapishaneleri andıran demir parmaklıklar ise hayatındaki doğrulardan ödün vermeyen Sokrates'in yaşayacağı zorlukları simgeler niteliktedir. Mekânsal anlamda "Sokrat'ın Penceresi" Barthes'ın kavramlarından metonomi ile örtüşmektedir. Bu anlamda Fikret'in Sokrat'ın penceresi ve Sokrates'in hayatı arasında çağrışıma dayalı bir ilişki kurmak istediği söylenebilmektedir.

Antik Yunan'da Sokrates, Platonun hocasıdır. Platon'un bahsettiği "Mağara Alegorisi" Sokrates tarafından Platon'a aktarılmış, Platon'da bu benzetmeyi "Devlet" adlı eserinde kullanmıştır. *Mağara Alegorisine** 'nde Platon'a göre,

*Mağara Alegorisi: Platonun "Devlet" adlı eserinde bazı insanlar karanlık bir mağaraya zincirlenmişlerdir. Bu insanların sırtı mağaranın duvarına dönük ve yalnızca mağaranın girişinden yansıyan nesneleri görür ve algırlar. Bu insanlardan biri mağaradan kurtulur ve gerçeklerin hiç de

nesneler ve idealardan oluşan iki ayrı dünya vardır. Platon'un *Mağara Alegorisi'nin* Fikret'i etkilemiş olduğu düşünüldüğünde mimari tasarımını kendisinin yaptığı evin en alt katında "Sokrat Penceresi"ni oluşturmuş olması bu anlamda da bir gönderme aktarmaktadır. Tevfik Fikret'in burada aktarmak istediği Göksu Deresi ve İstanbul Boğazının kabul edilen gerçekler olduğu fakat düşüncelerin ve fikirlerin görünenden çok daha farklı olduğudur. Fikret'in evinin mutfağındaki "Sokrat Penceresi" mekânın anlam üretimine derin anlamlar katan bir gösterge niteliği taşımaktadır.

2.7.3.2.Tevfik Fikret Müze Evi'nin Değerlendirmesi

Tevfik Fikret Müze Evi'nin göstergebilimsel anlamda iç mekân çözümlmeleri doğrultusunda yapmaya çalıştığımız bu çalışmada, Barthes'ın göstergebilime katkıları olan gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları aynı zamanda; mit, metafor, metonomi, yananlam ve düzanlam gibi bazı temel çözümlleme öğelerini Fikret'in evinin iç mekânsal çözümlmesinde uygulamaya çalıştık. Kültürel, tarihsel ve coğrafi anlamda mekâna anlam katan unsurları ayrıntılı bir şekilde incelemeye çalıştık. Bu bağlamda Tevfik Fikret'in kendi tasarımı olan ve Farsça "Kuş Yuvası" anlamına gelen Aşiyandaki müze ev Fikret'in her köşesine ayrı ayrı özen göstererek Lefebvre'in de belirttiği gibi mekânı bir ürün haline getirdiğini gözlemledik. Mekân üretilen bir üründür. Aşiyen müze evi bu noktada Lefebvre'in de belirttiği gibi kişinin iç dünyasından etkilenen bir ürün olarak mekânlaştırılmıştır. Diğer bir anlatımla mekân pasif içi boş bir nesne ya da alan olarak düşünülemez. Bu bağlamda, Tevfik Fikret'in Aşiyen Müze Evi'ni tasarlarken mekânı bir ürün haline getirmiş olduğunu düşünebilmekteyiz. Lefebvre'e göre; mekân kavramı zihinsel olan ile kültürel olanı, toplumsal olan ile tarihsel olanı birbirine bağlamaktadır. Bu anlamda Aşiyen Müze Evi Tevfik Fikret'in kültürel, tarihsel ve toplumsal yaşamından izler taşımaktadır.

Mekân genel anlamda, Doğu ve Batı toplumlarından izler taşımaktadır. Hatta mekânın iletisi zaman zaman uzak doğu kültüründen de etkilenmektedir. Bu durum da Fikret'in Aşiyen Müze Evini tasarlarken kendi zihinsel süzgeci ile kültürel süzgecinin etkisinde olduğunu göstermektedir. Mekân bazı mesajlar iletetek, alıcıda mekânı ziyaret eden bireylerin zihninde anlamlandırılması gereken bazı imgeler oluşturmaktadır. İletişim

yansımalarda görüldüğü gibi olmadığını arkadaşlarına aktarır fakat arkadaşları bu düşüncesine inanmazlar. Bu alegoride Platon'a göre nesneler ve idealardan oluşan iki ayrı dünya vardır.

süreci kapsamında ele alındığında mekân daha çok kaynak ya da diğer bir ifadeyle verici konumundadır. Diğer bir anlatımla birey mekânın kendisine ilettiği mesajlardan etkilenmektedir. Bu mesajlar mekânın alıcının zihninde oluşturmaya çalıştığı iletilerdir. Tevfik Fikret'in evi de bireylerin zihninde belirli bir mekân anlamı oluşturmaktadır. Bu mekân anlamlandırılması da kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir. Bireylerin aynı mekânda farklı durumlar algılaması; bireyin geçmişi, kişiliği, deneyimleri, kültürel ve çevresel özellikleri, değer yargıları ve bireysel gereksinimleri vb. gibi birçok faktörden etkilenmesinden kaynaklanmaktadır.

Fikret'in müze evine giren bir kişi öncelikle çevresel uyaranlara maruz kalmaktadır. Alıcı konumundaki her farklı kişi de bu durumda farklı uyaranlara odaklanmaktadır. Daha sonra odaklanılan uyarıcıdan kişinin zihnine gelen hemen her türden görsel, koku, ses vb. duyuşsal unsurlar bireyin zihninde bir tanıma ve anlamlandırma ile sonuçlanmaktadır. Özetlersek bireyin algısal süreçlerinden zihnine birkaç aşamada gerçekleşen bu süreç nihayetlenmekte ve kişi bulunduğu mekânı anlamlamış olarak bir eylemde diğer bir anlatımla geri-bildirimde bulunmaktadır. Bu eylem mekân ile ilgili her türden düşünce, yazı, resim ya da yorum içerebilmektedir.

2.7.3.3. Sait Faik Abasıyanık Müze Evi İç Mekân Çözümlemesi



Görsel 21: Sait Faik'in Evinin Girişinde Bulunan Heykeli

Burgaz Ada'da bulunan Sait Faik'in evinin girişinde yazarın kendi heykeli bulunmaktadır. Bu heykel ünlü öykücünün Burgaz Ada'da en sevdiği mekân olan Kalpazankaya'dan ölümünden sonra buraya getirilmiştir. Kalpazankaya İstanbul Burgaz Ada'da bulunmaktadır. Burası Türkiye'de ilk sahte paranın basıldığı yer olarak söylenegelmiş bir alandır. Bu mekânın gün batımı manzarası olağanüstü bir güzellikte olduğundan yazarın buraya sıklıkla kalem ve kağıdıyla gelip öykülerini yazmakta olduğu söylenmektedir. Bu Eseri Sait Faik'in anısına heykeltıraş Recep Tezcan yapmıştır. Yazarın adının "Ada" ile bütünleşmesinden kaynaklı olarak bu heykel önceleri Kalpazankaya'da sergilenirken daha sonra Sait Faik'in evinin müze haline gelmesi sonrasında evinin bahçesine taşınmıştır (Uz, 2010, s. 48-49). Kalpazankaya da bulunan sonradan evin bahçesine taşınan bu heykel metonomik göndermedir. Burgaz Ada, Sait Faik'i çağrıştırmakta bu çağrışım düzdeğişmece olarak da adlandırılan Barthes'ın metonomi kavramını vurgular niteliktedir. Barthes'a göre bu mekânın düzenlenmesinde Sait Faik'in heykelinin bulunması, onun ile Burgaz Ada ve Kalpazankaya arasında bir çağrışım yapmaktadır.



Görsel 22: Sait Faik Müze Evi Misafir Odası (1)



Görsel 23: Sait Faik Müze Evi Misafir Odası (2)

Müzeden içeri girince sol tarafta Sait Faik'in misafir odası bulunmaktadır. Bu alanın 3 tarafının da uzun ahşap pencereler tarafından çevrili olması mekâna ferah bir anlam kazandırmaktadır. Odada bulunan uzun camların güneş panjurlu ve genel itibari ile

beyaz ahşaptan olması iç mekânın ferah olmasının yanı sıra mekânın dışı ile ilgili de bir gösterge barındırmaktadır. Büyük pervazlı camlar, güneş panjurları aynı zamanda pencerelerin çift tarafa açılma özelliği dış mekân hakkında yazlık bir noktada olduğu çağrışımını da barındırmaktadır. Burgaz Ada; Marmara Denizi'nde bulunmakla birlikte, Akdeniz ikliminin genel özelliklerini taşıyan bir ada özelliğindedir. Bu durum da coğrafi bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak, iç mekânda bulunan pencerelerde boyut, genişlik ve kullanılan malzemeler, dış mekân hakkında bir gösteren iken, klimatolojiyle ilgili dış mekân hakkında fikir yürütülmesi gösterilen olarak değerlendirilebilmektedir. Bir başka açıdan incelendiğinde ise pencerelerin bu şekilde olması tarihsel zeminde de değerlendirilebilmektedir. XIX. ve XX. yüzyıldaki İstanbul adalarında kullanılan pencereler incelendiğinde pencerelerin hem ahşap doğrama hem de Fransız cam şeklinde tasarlandığı görülmektedir.

Odanın zemini ahşap konstrüksiyon olarak tasarlanmıştır. Ayrıca odada duvar rengi olarak vişne çürüğü tercih edilmiştir. Bu renk genel anlamda yalnızlığı ve derin ihtirası simgelemektedir. Aşkın ve yalnızlığın soluk bir rengi olarak da değerlendirilen bu odanın rengi Sait Faik'in yalnızlığı seven tarafı ile de örtüşmektedir. Sait Faik, Burgaz Ada'da bulunduğu zamanlarda Kalpazankaya ve adanın sakin huzurlu köşelerine çekilerek kitaplarını kaleme almıştır. Bu çerçevede yazarın odasının rengi onun içsel dünyasının da bir göstergesi niteliğindedir. Burada altını çizmemiz gereken nokta, gösterenin bağlamdan ayrı değerlendirilmemesi gerektiğidir. Bu anlamda da evin yapı malzemesinin genel olarak ahşap olması ise dönemin tarihsel bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Barthes "Göstergebilimin kişisel ama öznel olmadığını vurgulamaktadır." Bu bağlamda, incelendiğinde de evin yapı malzemesinin genelde ahşaptan oluşması bağlamdan, tarihsel gerçeklikten ayrılmadan değerlendirilmelidir düşüncesindeyiz.

Osmanlı Devleti'nin kuruluş yılları olan XIII ve XIV. yüzyıllarda ısınma aracı olarak pirinç mangallar kullanılmaktaydı. Bu mangalların üzerindeki işlemler ise yine bir Türk sanatı olan kakmacılık tekniğiyle yapılmıştır. Pirinç mangallarla ısınma sağlanırken aynı zamanda kakma sanatıyla estetik kazandırılması XVIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar süregelen bir "Türk El Sanatı" tekniği olarak bilinmektedir. (Kızıldağ, 2020). Bu çerçevede odanın zemininde bulunan pirinç mangal tarihsel bir gösterge iken gösterilen ise ısınma aracı olarak değerlendirilebilmektedir. Odada

bulunan sedef kakmalı ve tabanı kubbe görünümlü sehpa ise mekânın Türk kültürüne gönderme yapan bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sehpanın hemen yanında duran mermer ve pirinçten yapılma gaz lambası dönemin aydınlanma araçlarına bir gösteren durumundadır. Odada bulunan koltuk takımından, sehpaye; kullanılan hemen tüm öğeler dönemin Türk kültür ve tarihinin göstergeleri niteliğindedir. Bu bağlamda mekânın genel algısı odanın Türk tarihine ve kültürüne gönderme yapmakta olduğudur. Odanın gösteriştten uzak yapısı ise Sait Faik'in düşsel özelliklerini ve yalnızlığı seven sade yaşam tarzının göstergesi olarak nitelendirilebilir. Sait Faik'in yalın sade hayat tarzının kişilik özellikleri odada da gözlemlenebilmektedir. Bu durum Barthes'ın metafor kavramı diğer bir deyişle iki farklı şeyin benzerliğine vurgu yapmaktadır. Barthes'a göre metaforlar bazı durumlarda soyut olan şeyleri -Sait Faik'in kişilik özellikleri- somutlaştırmakta -Odanın sade gösteriştten uzak yapısı- kullanılan birer gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel: 24- 25: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Yemek Odası

Sait Faik'in giriş katta bulunan yemek odasına ait yukarıdaki görsellerden de anlaşılacağı üzere odada beyaz renge çok yakın krem ve sarı tonları hakimdir. Beyaz renk saflığı temizliği simgelerken bu rengin varyasyonu olan krem rengi ise saflığa biraz da yumuşaklık, naiflik katmaktadır. Oda, iki taraftan güneş alan bir konumdadır. Pencerelerin boyutları, rengi, güneş panjurları ve pervaz konumları dikkate alındığında iç mekânın, dış mekândaki coğrafi etkisinin göstereni niteliğindedir. Gösteren boyutunda olan pencerenin ayrıntıları gösterilen olan iklimi vurgulamaktadır. Barthes'a göre dil dışındaki gösterenler rastlantısal değildir. Bu anlamda pencerelerin fiziksel özellikleri, göstergelerin kişisel ama öznel bir yapıda olmadığını ortaya

çıkarmaktadır. Mekânda bulunan yemek masasında dört sandalye olması çekirdek bir ailenin yemek odası olduğu izlenimini vermektedir. Masanın üzerindeki büyük çorba kasesi ayrıca porselen tabaklar ve kaşıklar yemek yemek için kullanılan araç-gereçler olarak gösteren boyutunda ele alınırken; gösterilen boyutunda yemek kültürü ile ilgili ipuçları da taşır niteliktedir. Masa örtüsünün beyaz renkte olması ise temiz hijyenik bir ortam anlamı taşımaktadır.

Odada duvara yakın konumda bulunan ahşap büfe dönemin evlerinde bulunan yemek takımlarının konduğu bir alan yaratmaktadır. Büfedeki ahşap oymalar tarihsel anlamda Türklere ait ahşap oymacılığı sanatının izlerini taşımaktadır. Büfenin en üst kısmında ev çatısı formunu çağrıştıran bir dekorasyon oluşturulmuştur. Bu tasarımda gösterge olarak metafor kavramıyla ilişkilendirilebilmektedir. Büfenin üst kısmında bulunan ev figürü aile evlerinde bulunabilecek bir eşya izlenimi yaratmaktadır. Bu figürün zihinde uyandırdığı çağrışım; *‘iki şey arasında herhangi bir bağ yokken, zihinsel olarak eğretilme oluşturur.’* Rastlantısal olmayan bir dekorasyon örneği olan büfe üstündeki ev şekli bireylerin mekânı anlamlandırmasını *‘Aile’*, *‘ev’* çağrışımını aktarmaktadır.

Mekânda yerde duran döküm soba, gösterge olarak değerlendirilebilmektedir. Sobanın üzerinde bulunan seramik ve çini sanatı tarihsel aynı zamanda kültürel bir göstergedir. Geleneksel anlamda Türk Sanatları içerisinde yeri olan çini sanatının çıkış noktası, Orta Asya olarak bilinmektedir. Uygur Türkleri ile başlayan çini sanatı daha sonraları varlığını sürdüren diğer Türk devletlerinde de görülmektedir (Gülaçtı, 2018, s. 31-33). Kökeni Uygur Türklerine kadar dayanan çini sanatının örnekleri Sait Faik’in evinde de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sobanın küçük boyutta olması da bir coğrafi göstergedir. Diğer bir anlatımla sobanın büyük olmaması mekânın aşırı soğuk olmayan bir bölgede olduğunu aktarmaktadır. Klimatolojik (iklim) açıdan kış ayları çok soğuk olmayan Akdeniz İkliminin etkisi altında olan Burgaz Ada’da bulunan Faik’in evindeki soba, boyut itibarıyla dış mekân hakkında da bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Odada bulunan bambudan yapılmış çiçeklik ise dikkat edilmesi gereken bir diğer coğrafi mekânsal göstergedir. Bambu gibi hafif dayanıklı malzemeler daha çok tropik ve sıcak, nemli iklim bölgelerinde yetişmektedir. Bu doğrultuda bambu çiçeklik dış

mekânın klimatolojisine uygun olması nedeniyle başka bir coğrafyadan getirilme ya da hediye olarak düşülmemiş bu nedenle bağlamda değerlendirilmiştir. Çünkü; Barthes'a göre bağlamından koparılan çözümlemeler anlam kaymasına neden olabilmektedir. Ayrıca bambu çiçeklikteki seramik üzerine yapılan çiçek işlemler dikkat çekmektedir. Bu da doğa sever bir insan olan Sait Faik'in kişilik özelliği hakkında bir gösterge niteliğinde olmaktadır.

1906-1954 yılları arasında yaşayan Sait Faik Abasıyanık XX. yüzyılda sosyo-ekonomik düzeyi oldukça iyi kabul edilebilecek olan bir yazardır. Bu doğrultuda II. Abdülhamit Döneminde yaygınlaşan yemek masası kültürü, Faik'in evinde de karşımıza çıkmaktadır. Yemek masası olgusu Osmanlı Devleti'ne Avrupa'dan geçmiş, bir kültürel ögedir. Yemek masası, büfe kullanımı ve ayrı bir yemek odasının olması batı kültürünün tarihsel göstergeleri olarak Faik'in evinde bulunmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, odadaki bazı unsurlar batı kültürünün ve tarihinin göstergeleri olarak karşımıza çıkarken, bazı ögeler ise geleneksel Türk Kültürünün ve tarihinin göstergeleri niteliğindedir. Faik'in evinde her iki kültürden de somut ögeler bulundurması onun kapalı, gelenekçi bir yazar olmadığının da açık bir kanıtıdır. Yazarın bırakmış olduğu eserler incelendiğinde, Sait Faik'in Türk öykücülüğünde *yenilikçi* bir akım yarattığı da dikkatlere alınması gerekmektedir.

Yemek odası mekânının da anlamlandırmasını, Barthes'ın da belirttiği gibi bağlamdan koparmadan değerlendirmek anlam kaymasının önlenmesi açısından önemlidir. Bu alan tarihsel açıdan geçiş sürecinde olan bir kültürün ögelerini karşımıza çıkardığı gibi coğrafi açıdan da sıcak bir iklim bölgesinin göstergeleri ile bezenmiştir. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri Türk ve Batı kültürlerinin kaynaştığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma Sait Faik'in evinden de birçok kanıt bulmak mümkündür. Mekânda bulunan yemek masası, ayrı bir yemek odası gibi unsurlar Batı Kültürü'nden Osmanlıya geçiş sağlarken; çini işlemler, ahşap oyma sanatı ile bezenmiş büfe gibi bazı ögeler Türk Kültürü'nün tarihsel göstergeleri niteliğindedir. Sonuç olarak bu mekânının anlamlandırması da farklı kültürlerin kaynaşması olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 26: Sait Faik Abasıyanık'ın Evi Antre (1)

Sait Faik'in evinde misafir odası ile yemek odası arasında bulunan antrede (giriş) küçük bir komodin* göze çarpmaktadır. Fransızca *commode* kelimesinden dilimize geçmiş olan komodin Faik'in evinde girişte sade bir tasarımla karşımıza çıkmaktadır. Sade ve ahşap bir tasarımda olan komodin mekânın mesajına sıcak bir anlam katmaktadır. Sait Faik'in gösteriştan uzak bir hayat tarzı benimseyen kişilik özelliği de bu komodinde bir anlamda kendisini göstermektedir. Aynı zamanda ahşabın nispeten eskimiş dokusu tarihsel bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Evin girişinin rengi ise açık yeşildir. Yeşil renk doğayı, uyumu ve paylaşmayı simgelemektedir. Sait Faik'in doğayı seven tarafıyla örtüşen bu rengin, evin girişinde bulunması ise; metaforik bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Burada Faik'in doğa severliği ile, bu sevginin evin girişinin rengine verilmesi metafor olarak nitelendirilebilmektedir.

* Komodin; ''Karyolanın yanı başında duran üstü masa biçimindeki küçük dolap, komot'' (<https://sozluk.gov.tr>, 2022).



Görsel 27: Sait Faik'in Evi Antre (2)

Görsel 27'de girişte bulunan portmanto dilimize Fransızca *porte-manteau* kelimesinden geçmiştir. Portmanto palto, şapka ve bunun gibi şeyleri asmak için yapılmış raflı bazıları aynalı askılık olarak bilinmektedir (<https://sozluk.gov.tr/> , 2022). Girişte bulunan bu portmantonun sade yapısı dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu bağlamda, Faik'in mekânda bulunan eşyalarını sade seçmesinin tesadüfi bir durum olmadığı düşünülmektedir. Barthes'a göre göstergebilim; kişisel ama öznel değildir. Daha açık olmak gerekirse mekânın genelinde bulunan eşyaların yalın ve gösteriştan uzak seçilmesi gösterge olarak değerlendirilirse; gösterilen olarak Faik'in yaşam tarzının doğallık ve sadelik içermesini vurgulanmaktadır. Henri Lefebvre "Mekânın Üretimi"(2020) adlı kitabında genel olarak "mekânın, yaratıcısı tarafından üretilen bir olgu" olduğunu vurgulanmaktadır. Mekânda tercih edilen her türden ayrıntı orada yaşayan kişiden izler taşımaktadır. Mekân; sanatçısı tarafından üretilmektedir. Burada sanatçının Sait Faik olduğu düşünülürse yaşadığı ortamdaki eşya seçimleri tesadüf değil; onun kişisel seçimlerinin birer yansımasıdır. Bu yansımalar yazar hakkında göstergeleri anlamlandırmamıza neden olan unsurları oluşturmaktadır. Portmantonun önünde duran havluluk, eyleyen ögeler bağlamında değerlendirildiğinde zaman açısından tarihsel bir gösterge değeri taşımaktadır. XIX. yüzyıl portmantolarında

görülen bu ayrıntı eşyanın tarihsel anlamda çıkış noktası ile ilgili bir ipucu niteliğindedir.



Görsel 28-29: Sait Faik Evi 2. Kat Antre

Sait Faik'in evinde ikinci kata çıkıldığında bir antre ile karşılaşılmaktadır. Bu kata çıkan ahşap merdivenler, yer döşemesi ve tırabzanlar mekânda dikkat çekmektedir. Mekânın duvarları beyaz renge boyanmıştır. Bu renk saflığın, hijyenin ve barışın simgesidir. Bu anlamda umudu ve masumiyeti de simgeleyen bu renk; mekânın anlamlandırılmasında temiz ve iç açıcı bir mesaj iletmektedir. Ayrıca mekânda bulunan masa sandalye ve ayaklı yüksek hasır bir çiçeklik dikkat çeken öğeler arasında yer almaktadır. Bu mekânda bulunan eşyalar ahşap, bambu ve hasır işlemlerden oluşturulmuştur. Yapı malzemesi olarak bambu ve hasırın kullanılması mekânın algısında doğallığı çağrıştırmakta; aynı zamanda kişinin doğallığı ve doğal yaşamı sevdiği izlenimini vermektedir. Bambu daha çok sıcak ve nemli bölgelerde yetiştirilen bir bitki türü olduğundan bu mekânda kullanımı coğrafi bir gösterge niteliği taşımaktadır. İç mekânda bambu kullanımı mekânın algısına doğallık ve sadelik katmaktadır.

Hasır, kurumuş saz gövdelerinin birbirine geçirilmesiyle örülen bir yaygı türüdür. M.Ö. 6000'li yıllarda Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda hasır örme ve dokuma sanatının ilk örneklerine rastlanmaktadır (Karatay, 2018, s. 257-258). Sait Faik'in evinde Görsel 28 ve 29'deki görsellerde görülen eşyalarda, hasır örme sanatı uygulanmıştır. İlk örneklerine Anadolu'da rastlanan bu sanat, kurumuş sazlardan

oluşturulan bir malzemedir. Bir diğer yönden de hasırlar mekânın algısında estetik bir yön oluşturmaktadır. Buradaki gösterge, hasır örme eşyalar; gösterilen ise, geleneksel el sanatlarına olan ilgi olarak anlamlandırılabilir. Faik'in evinde hasır örmeden yapıma eşyaların bulunması mekânın algısına geleneksel bir yön de katmaktadır. Bu alan bireylerin zihninde yazlık, otantik, sıcak samimi ve geleneksel bir çağrışım uyandırmaktadır.



Görsel 30: Sait Faik Abasıyanık Müzesi "Mercan Usta" Tablosu

Misafir odasının duvarında bulunan "Mercan Usta" Tablosu, Sait Faik'in dostu olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu tarafından çizilmiş ve Faik'e hediye edilmiştir. Tablonun altında "*Mercan Usta'nın yüzü suyu hürmetine Sait Faik'e*" yazısı ve sanatçının imzası bulunmaktadır. Mercan Usta aslında gerçek bir karakterdir ve Bedri Rahmi ile Sait Faik'in dostluğunun pekişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sait Faik "*Son Kuşlar*" kitabını yazdıktan sonra Bedri Rahminin atölyesine gitmiş ve yazdığı kitabı imzalamıştır; Bedri Rahmi'den de masada duran kitaplardan birisini imzalayıp ona vermesini istemiştir. İkisi de kitapları imzalayıp birbirlerine verdiklerinde aynı şeyi yazdıklarını fark etmişlerdir: "*Mercan Usta*". Bu olay üzerine Bedri Rahmi, Mercan Usta'nın resmini çizerek Sait Faik'e armağan etmiştir. Sait Faik müzesinde bulunan

bu tablonun altında bir de testi sergilenmektedir (Çevik, 2017, s. 160-165). Sait Faik, vermiş olduğu bir röportajda Mercan Usta'nın dilsiz bir ayakkabı boyacısı olduğunu söylemektedir. Kendisinin ise Mercan Usta'yı yazma sebebini onun boyacı sandığından hayatı görme çabasını aktarmak isteği olduğu vurgulanmıştır.

Sait Faik 'in, "Mercan Usta" karakteri Barthes'in mit kavramıyla örtüşmektedir. Mitler, kültürün ihtiyaçları doğrultusunda oluşturulmuş olgulardır. Faik'in, "Mercan Ustası" da bu doğrultuda bir mitsel öge olarak mekânda karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Barthes mitleri, içerisinde kültürel anlamlar barındıran göstergeler ve yaygın ideolojinin hedeflerine hizmet eden biçimlenmiş dizgeler şeklinde yorumlamaktadır. Bu bağlamda Sait Faik'in Mercan Ustası, kültürel ve mitsel gösterge olarak değerlendirilebilmektedir. Sait Faik verdiği bir röportajda Mercan Usta ile ilgili: " *Bu gördüğün bahçelerin, açmayan çiçeklerin, bu denizde yüzmeyen balıkların, bu döner durur halkaların, bu çarkıfeleklerin, bu masallardaki ejderhaların yaratıcısı Mercan Ustadır*" (Engin, 1994) demektedir. Tabloda Mercan Usta'nın, bir ayakkabı boyacısı olduğu; ancak kendi ayaklarının çıplak olduğu ve yüzünde ise acı bir tebessüm görünmektedir. Gösterilen boyutta değerlendirildiğinde; dünya zenginliklerini hiçe sayan Mercan Usta'nın, mutluluğu bu şekilde yakaladığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Tablonun genel olarak mavi ve yeşil renklerden oluşması ise huzur, uyum, paylaşma ve sonsuzluğa gönderme yapar niteliktedir.



Görsel 31-32: Sait Faik Evi Kitap Odası

Sait Faik'in evinin ikinci katında kitap odası bulunmaktadır Görsel 31 ve 32'de bu odanın bazı ayrıntıları fotoğraflandırılmıştır. Odanın zemin döşemesi diğer katlarda olduğu gibi ahşap ve doğal renk korunmuştur. Kahverengi zemin doğallık, bereket aynı zamanda yalnızlığı ve sarsılmazlığı simgelemektedir. Mekânın renginin mavi olarak seçilmesi ise sonsuzluk, saflık, derinlik ve uzaklığı çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda bu renk mekâna sakinleştirici bir anlam da yüklemektedir. Beyaz tavan gösteren boyutunda saflığı ve temizliği simgeleyip, mekânın daha büyük ve ferah bir izlenim yaratmasını sağlarken; odanın tavanında, ahşap ve geometrik şekiller dikkat çekmekte ve bu işlemler alana daha derinlikli bir görünüm katmaktadır. Kitap odasında Faik'in kullandığı kitaplığın yanı sıra bazı eşyalar da sergilenmektedir. Bu eşyalar diğerlerine oranla daha küçük ve zarar görebilir olduğundan görsel 31'deki korunaklı alanlarda ziyaretçilere sunulmaktadır. Bu odada bulunan cam bölmeli kitaplık doğal rengi ve sadeliğiyle dikkat çekmektedir. Kitaplık ve Sait Faik'in kişilik özelliklerinin birbiriyle örtüşmesi de Barthes'ın *metafor* kavramıyla açıklanabilmektedir. Sait Faik'in sade gösterişten uzak bir yaşamı seçmesi evin hemen her köşesinde olduğu gibi burada da karşımıza çıkmaktadır. Kuramcıya göre metaforlar bazen soyut olan şeyleri somutlaştırabilmektedir. Bu doğrultuda odada bulunan kitaplık, Sait Faik'in sade kişilik özelliğinin, bir göstergesi olarak metaforlaşmaktadır. Anlamı iletmenin farklı bir yolu olan metaforların, bir bağlantıya işaret ettiği düşünüldüğünde burada Sait Faik'in kullandığı eşyaların sadeliğinin, onun kişiliğini ve karakterini yansıtan göstergeler olduğunu söyleyebilmekteyiz.



Görsel 33-34 Sait Faik Evi Kişisel Eşyalar

Sait Faik'in evinin kitap odasında bazı kişisel eşyalar da sergilenmektedir. Görsel 34'te bulunan deriden yapılma bavul da bu bağlamda, dönemin tarihsel bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. XVIII. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanan bu tarz bavullar mekânda karşımıza çıkan bir tarihsel gösterge niteliğindedir. 1900'lü yıllarda yaşamış olan Sait Faik'in kullanmış olduğu bu eski deri bavul, hikayecinin yaşadığı döneme ait bir gösterge şeklinde yorumlanabilir. Görsel 33'te bulunan hançer şekilli zarf açacağı yine hikayecinin yaşadığı tarihle ilgili diğer bir ipucudur. Günümüzde yerini e postaya terk eden; XX. yüzyılın sonlarına kadar çok sık kullanılan ve önemli bir iletişim aracı olan mektup günümüzde pek kullanılmamaktadır. Bu doğrultuda Faik'in evinde bulunan zarf açacağı, dönemin özelliğini yansıtırken; diğer yandan da yazarın yaşamıyla ilgili bize bilgi vermektedir. Bu anlamda gösterilen boyutunda incelendiğinde zarf açacağı yazarın çok sık mektup alan bir kişi olduğunun göstergesi olarak anlaşılabilmektedir. Görsel 33'te dikkat çeken bir diğer öge 4 numaralı nesnedir. Bu obje Faik'in sigara tabakasıdır. Sait Faik'in yaşadığı dönemde, ülkemizde insanlar sarma sigara tüketmekteydi; bu anlamda sigara tabakası yazarın, sağlığını çok da önemsemeyen bir yanı olduğunu vurgulamaktadır. Bir diğer kişisel eşya ise 7 numara olan namaz tesbihidir. Müzede 7 numarada *bulunan* namaz tesbihi dini bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Doksan dokuz boncuktan oluşan bu tesbih Müslümanlara özgü bir eşyadır. İslamiyet'te Allah'ın 99 isminin zikredilmesi için çekilen bu tesbihin mekânda bulunması mekânın anlamlandırılması açısından hem dini hem de kültürel bir öge niteliği taşımaktadır.



Görsel 35: Sait Faik Evi Kişisel Eşyalar

Sait Faik'in kitap odasında bulunan Görsel 35'teki görselde ise Faik'in yazarlık yönünü vurgulayan eşyaları içermektedir. Gösteren boyutunda ele alındığında metalden yapılmış mürekkep kutuları yazı aracı olarak değerlendirilirken; gösterilen boyutunda ise bunun bir yazara ait olduğu vurgulanmaktadır. Barthes'a göre herhangi bir gösterge bağlamından koparıldığında anlam kaymasına yol açmaktadır. Bu bilgiler ışığında değerlendirme yapıldığında; gösterilen boyutunda bir yazar, hikayeci ya da romancı olarak değerlendirme yapmak göstergeyi bağlamından koparmadan anlamlandırmaya örnek olarak gösterilebilir; yine aynı görselde ahşap, mürekkep emici stamperin bulunması tarihsel bir gösterge olarak değerlendirilebilmektedir. Diğer bir anlatımla bu köşede bulunan eşyalar mekânın anlam üretimine; bir yazarın evinde bulunduğunuz anlamını katlamaktadır. Kullanılan mürekkep kutuları stamper ve benzeri eşyaların kakma ve işlemeli olması ise, Sait Faik'in genel olarak gösterişten uzak tarzının dışında bir etki uyandırmaktadır. Bu da gösterilen boyutta yazarın, yazmaya ve mesleğine önem verdiği ve özen gösterdiğinin çıkarımı olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 36: Sait Faik'in Evi Çalışma ve Yatak Odası

Sait Faik'in çalışma ve yatak odası yeşil tonlarda tasarlanmıştır. Yeşil renk; denge, uyum ve korumanın rengi olarak bilinmektedir. Diğer bir deyişle yeşil renk, insanları rahatlatıp olumlu düşünmeye sevk etmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde mekânın mesajı insana; sakin, huzurlu ve olumlu düşünmeyi teşvik eden bir izlenim vermektedir. Odanın üç tarafında dış mekâna açılan pencereler bulunması; mekânın ferah, iç aydınlatan ve huzur veren bir ortam olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Görsel 36'da görülen Sait Faik'in çalışma masası karşısında bulunan büyük pencereden Burgaz Ada manzarası görünmektedir. Hikayeci Burgaz Ada'ya olan tutkusunu birçok şiirinde ve eserinde de kaleme almıştır.

Sana koşuyorum bir vapurun içinde

Ölmek, delirmek için.

Yaşamak; bütün adetlerden uzak

Yaşamak...

[.....] (Abasıyanık, 2019).

Bu bağlamda da Faik'in "*O ve Ben*" isimli şiirinde Burgaz Ada'ya hayranlığı dilsel gösterge ile belirtilmektedir. Görsel 36'da yazarın bazı kitaplarını kaleme aldığı bu alan da doğal olarak yazarın eserlerinin satır aralarında kendini göstermektedir. Bu bağlamda yazar, "*Havada Bulut*", "*Kumpanya*" ve "*Son Kuşlar*" eserlerini burada kaleme almıştır. Ayrıca odada bulunan pencerenin bu denli büyük olması dış mekânın klimatolojik koşulları hakkında da bir gösterge niteliği taşımaktadır. Dış mekânın soğuk ve sert iklim koşullarına sahip olduğu alanlarda, iç mekânda kullanılan pencerelerin boyutları ve kullanılan malzemeleri değişiklik göstermektedir.

İç mekânda kullanılan eşyaların daha çok ahşap ve bambu malzemelerden oluşması mekânın dış mekânsal boyutu hakkında bir gösterge niteliğindedir. Görsel 36'da sol tarafta bulunan küçük kitaplık da Faik'in, kitaplara karşı olan ilgisinin bir göstergesi konumundadır. Barthes'a göre gösterge; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir. Sait Faik'in odasında bulunan kitaplık hakkında yapılan çıkarım ise; bu ilişkinin sonucunda ortaya çıkan anlamlamadan ibarettir. Bu çözümlemenin bu şekilde ele alınması ise; Barthes'a göre anlamlandırılmanın bağlamından koparılmadan yapıldığına bir kanıt olarak düşünülebilir.



Görsel 37: Sait Faik Evi Çalışma Masası

Sait Faik'in evinin ikinci katında bulunan çalışma odasında ahşap bir çalışma masası bulunmaktadır. Masanın üzerinde bulunan kitapların her biri yazar hakkında bilgi vermesi bağlamında önemlidir ve bu anlamda değerli bilgiler taşımaktadır. Masanın

sol üst tarafında Ernest Hemingway'in kült eseri olarak bilinen "Çanlar Kimin İçin Çalıyor" un bulunması, Faik'in dünya edebiyatına olan ilgisinin de bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. XX. yüzyılda yaşamış olan Hemingway'in eserlerini takip eden Faik, yazarın sade üslubu ve yazma tekniğinden etkilenmiş olacak ki kendi eserlerinde de bu yola sıklıkla başvurmaktadır. Ayrıca bu durum Faik'in dışa kapalı olmadığını ve kendi ile hemen hemen aynı dönemlerde yaşamış olan yazar ve romancıları da takip ettiğinin bir göstergesidir. Masada sol altta bulunan "İhtiyar Balıkçı" adlı eser de Ernest Hemingway'e aittir. Kitapta, yaşlı Kübalı bir balıkçının açık denizde kapıldığı akıntı sonucunda bir kılıçbalığıyla olan mücadelesi kaleme alınmıştır. Sait Faik'in birçok eserinde deniz ve balıkçı hikayelerinin bulunması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Sait Faik'in eserlerini kaleme alırken hem yaşadığı mekânın coğrafi özelliklerinden hem de takip ettiği dünya yazarlarından etkilenmiş olduğunun çıkarımında bulunmak, Barthes'a göre göstergeleri bağlamından koparmadan anlamlandırmanın bir sonucu olarak da düşünülebilmektedir. Bir diğer boyutta ise; Faik'in çalışma masasında bulunan kitaplar düzenlamda yazarın kitap okuyan ya da okumayı seven bir kişi olduğunu aktarırken, yananalamda ise, okuduğu yazarlardan etkilenen hatta esinlenen bir kişi olduğu anlamına da gelebilmektedir.

Sol tarafta bulunan bir diğer eser ise Charles Baudelaire 'e aittir. Fransız şair, deneme yazarı ve sanat eleştirmeni olarak bilinen Baudelaire, Faik'in XIX. yüzyılda yaşamış edebiyatçıları da okuduğunu göstermektedir. Bu eser Barthes'a göre bir gösterendir. Gösterilen ise zihnimizde Faik hakkında izlenimlerimizin bütünüdür. Çalışma masasının sağ tarafında ise Andre Gide'in "Si le Grain Ne Meurt" (Tohum Ölmezse) isimli eseri bulunmaktadır. Bu eser Fransız yazarın otobiyografisidir. Faik'in, Andre Gide'in otobiyografisini okuması dönemin önemli yazarlarına ilgi duyduğunun ve Dünya edebiyatını takip ettiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca eser Türkçe değil orijinal dili olan Fransızca'dır. Bu da Faik'in iyi düzeyde Fransızca bildiğine işaret etmektedir. Yine masanın sağ tarafında William Somerset Maugham'ın "Yağmur" isimli eseri bulunmaktadır. Bu kitap Faik'in İngiliz hikâye ve oyun yazarı olan Somerset'in eserlerine de ilgi duyduğunun göstergesidir. Bir başka eserde yine orijinal dilde yazılmış Fransız şairi Comte de Lautreamont'a sonuç olarak Faik'in çalışma masasında bulunan bu eserler farklı milletlere ait önemli edebi kişiliklere aittir. Bu da Sait Faik'in dışa kapalı olmadığını ve dönemin önemli yazarlarını takip ettiğinin göstergesidir. Masa üzerindeki

göstergeler tek başlarına birer anlam ifade ettiği gibi bir araya gelerek de farklı anlamları çağrıştırmaktadır. Göstergeler birleşerek dizgeleri meydana getirmektedir. Bazı durumlarda ise dizgeler tek başına göstergelerden daha fazla anlam ifade etmektedirler. Bu bağlamda, masa üzerinde bulunan tüm bu kitaplar mekânın iletisine entelektüel bir kimlik kazandırmaktadır.



Görsel 38: Sait Faik Evi Dinlenme Alanı

Görsel 38’de bulunan bambu ve ahşap karışımı kolçaklı sandalye Faik’in dinlenmek amacıyla kullandığı mekândır. Sandalyenin yanında duran sehpa ve üzerinde bulunan kristal küllük, düzanlamda Faik’in sigara ya da tütün içen bir kişi olduğunun göstergesidir. Bu alan yananlamda ise; Faik’in uzun yazma seansları arasında dinlendiği, ada manzarasını izlediği ve o esnada sigara içerek yazacağı metinleri hayal ettiği alan izlenimini uyandırmaktadır. Diğer bir deyişle, Kristal kesim cam küllük XIX ve XX. yüzyılda çok kullanılan ve moda olarak bilinen bir eşyadır. Kristal kesim bardaklar, vazolar, küllük ve benzeri eşyalar Faik’in yaşadığı yüzyılda çok sık görülen araçlardır. Bu açıdan ele alındığında söz konusu bu araçlar mekânın algısına tarihsel bir gösterge niteliği katmaktadır.



Görsel 39: Sait Faik Evi Çalışma ve Yatak Odası

Sait Faik'in evinin ikinci katında bulunan odadaki yatağı, (Görsel 39) beyaz çarşafılı tek kişilik demir bir karyoladır. Hasta yatağını anımsatan bu demir karyola, gösterilen boyutta soğuk bir çağrışım uyandırmaktadır. Yatağın tek kişilik olması Faik'in yalnız bir kişi olduğunu göstermektedir. Sait Faik hiç evlenmemiştir. Yatağın üzerinde bulunan sıcak su torbası Faik'in hayatının son anlarında hasta bir kişi olduğunun işareti olabilir. Diğer bir ifadeyle 1948 yılında siroz hastalığı teşhisi konulan Faik'in yatağında bulunan sıcak su torbası bu durumunun göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Barthes'a göre algılanan ile anlaşılan arasında organik bir bağ bulunmamaktadır. Burada sıcak su torbası algılanan, anlaşılan ise; ısınma ihtiyacı ya da hastalık olarak anlamlandırılabilir. Anlaşılan yani gösterilen ise; ısınma ihtiyacı ya da hastalık olarak değerlendirilebilirken, göstergeleri bağlamından koparmamak daha doğru bir çıkarım yapılmasını sağlayacaktır. Bu doğrultuda Faik'in evinin üç katlı olduğu halde aynı oda içerisinde hem yatması hem de çalışması diğer bir duruma işaret etmektedir. Sait Faik'e 1948'de siroz teşhisi konulmuştur. Bu zamandan 1954 yılındaki vefatına kadar geçen sürede bu odada bulunması hastayken de yazdığının

aynı zamanda farklı bir çalışma odasına gidecek gücünün olmadığı bir göstergesi olarak da değerlendirilebilmektedir.

Odada bulunan aynalı masa, bambu ve ahşap karışımı malzemelerden üretilmiştir. Ayrıca masanın çekmeceleri de hasır örme ile yapılmıştır. Bu anlamda bu eşyalar mekânın algısına doğallık ve sadelik katmaktadır. Aynalı masanın üzerinde bulunan pirinçten yapılma çalar saat tarihsel bir gösterge niteliğindedir. Şairin yaşadığı dönemlerde insanlar uyanmak için daha çok çalar saat ve benzeri eşyalar kullanmaktaydı; günümüzde ise daha teknolojik araçlar, telefonlar ve akıllı saatler kullanılmaktadır. Bu bakımdan çalar saat XVIII ile XX. yüzyılların uyanma aracını anımsatan bir tarihsel öge olarak değerlendirilebilmektedir. Çalar saatin gösterileni için ise birkaç farklı çıkarımda bulunmak mümkündür. Düzenlamda uyandırma aracı olarak zihinsel çağrışım yapsa da yananlamda mekânın yaşı, bağlı bulunduğu dönemi hakkında fikir veren bir noktada da değerlendirilebilmektedir.

Görsel 48’de Sait Faik’in yatağının başucunda duran komodinin ise; Venedikçe “*dirsek yüksekliğinde olan dolap, büfe*” sözcüğünden dilimize geçmiştir (<https://www.etimoloji.com>,2022). Bu öge genellikle yatak odalarında kullanılan bir eşyadır. Komodinin üzeri tek parça bir mermer ile kaplıdır. Bu da dönemin yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Komodinin üstünde bulunan abajur ise; Fransızca kökenli bir kelimedir. Fransızca da *Abat-jour* “gün kısan”, “lamba siperi” sözcüğünden gelmektedir (<https://www.etimolojitürkce.com>, 2022). Faik’in yatağının başucunda duran abajur yatak odası ya da dinlenme odası tarzındaki mekânlarda sık kullanılan bir nesnedir. Çünkü abajurlar kelimenin kökeninden de anlaşılacağı üzere ışığı doğrudan insan gözüne göndermektense bir siperlikle bunu yapmaktadır. Bu da mekânın uyuma ya da dinlenme için tasarlandığının bir göstergesidir. Barthes’a göre dil dışı ögeler gösterge ile gösterilen arasındaki benzeşimden kaynaklanmaktadır. O anlamda bu göstergeler rastlantısal olmayan, “nedenli” bir yapıda değerlendirilebilmektedir. Diğer bir anlatımla abajurun çözümlemesinde yatak odası ya da dinlenme alanı çözümlemesi rastlantısal değil “nedenli” yapıda bir anlamlandırma içermektedir. Ayrıca abajuru tek başına bir gösterge olarak değil; dizge şeklinde çözümlemek anlamlandırılmasında daha doğru sonuçların bulunmasını sağlamaktadır.

Sait Faik’in ikinci kattaki odası hem çalışma hem de yatak odası olarak kullanılmıştır. Çünkü Faik siroz hastalığı teşhisi konulduktan sonra eserlerini burada kaleme almıştır. Bu odada yazarın ‘‘Semaver’’ isimli eserinden bir pasaj karşımıza çıkmaktadır.

‘‘Ayakucuma düşüp kırılan neşemi gözlerimle topladım. Ters yüzüne evime dönüp odama kavuştum. Dört duvar, bir pencere, bir valiz içinde birkaç kitap ve bir demir karyola... Hasılı mukaddes bir hapishane olan, odamda düşünmeden, hatta okumadan gezindim durdum’’

(Abasıyanık, 2017, s. 64)

Sait Faik’in daha çok zaman geçirdiği bu oda, yukarıdaki bölümde de görüldüğü üzere önemli bir konumdadır. Yazar yaşadığı odayı hapishaneye benzetmektedir. Odayla ilgili tasvirini de dilsel gösterge aracılığıyla okurlarına ulaştırmaktadır. Netice itibariyle mekânın algısının her bireyde farklılık göstermesi buradan da anlaşılmaktadır. Çözümlemelerimize göre bu oda, ferah iç açıcı nezih ve entelektüel bir alan iken, yazara göre mekânın anlamı bir ‘‘hapishane’’ konumundadır. Ayrıca Henri Lefebvre mekân ile ilgili ‘‘Mekân, bir şey olmasa da şeyler (nesneler ve ürünler) arasındaki ilişki kümesidir.’’ demektedir (Lefebvre H. , 2020, s. 108). Bu bağlamda Sait Faik’in yatak odası ve çalışma odası Lefebvre’in de ifade ettiği gibi bir üründür ve nesnelerin arasındaki ilişkinin bir neticesidir.



Görsel 40-41: Sait Faik Evi Çatı Katı ve Bazı Kişisel Eşyalar

Görsel 40'ta Sait Faik'in evinin son katı olan alan karşımıza çıkmaktadır. Bu mekân sade bir şekilde tasarlanmıştır. Sait Faik'in annesi ile yaşadığı bu evde sık sık yalnız kaldığı ve o anlarda da buradan ada ve deniz manzarasını izlediği bilinmektedir. Çatı piyesi (parçası) olan bu alanın tavanı beyaz ve ahşap renkle düzenlenmiştir. Beyaz renk saflık, temizlik ve barışın rengidir. Yapılarda çatı eğimi içerisinde kalmak koşuluyla, alttaki bağımsız bölüme ait, bu alanla içeriden birleştirilen mekânlara ‘‘çatı piyesi’’ denmektedir (<https://www.kentharita.com>, 2022). Faik'in evinin bu bölümü de çatı piyesi olarak tasarlanarak sıcak, samimi bir ortam yaratılmıştır. Mekânda bulunan hakî yeşili deri tek kişilik koltuk, gösterilen boyutta yalnızlığa vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda koltuğun deri olması lüksü de çağrıştırmaktadır. Yaşam alanlarında genel olarak sadeliği tercih eden Sait Faik'in konu yazma ile ilgili edimlere gelince lüks eşyalara (yazı takımları, deri koltuk vb.) yönelmesi, yazmaya ve mesleğine olan tutkusunun sonucu olarak değerlendirilebilmektedir. Çatı katı Sait Faik'in yazdığı kitapların konusu, özneleri ve yaşadıklarını tasarladığı, bunu yaparken de yalnız başına olduğu bir alan izlenimi barındırmaktadır. Genel olarak Sait Faik'in evinin çatı katı yalnızlık, sadelik ve sıcaklık gibi birtakım anlamların üretilmesine neden olmaktadır.

Çatı katında görsel 41'de görülen Sait Faik'e ait bazı özel eşyalar camlı bir bölmede koruma altındadır. Burada Faik'in hasır şapkası, balık sepeti, kurşun ağırlıklar, misina setleri ve deniz kabukları bulunmaktadır. Bu nesneler Sait Faik'in hem günlük hayatında hem de yazdığı eserlerde karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Burgaz Ada'da sık sık balık avına çıkan yazarın bu eşyaları gösterilen boyutta; deniz ve deniz mahsullerini seven, özgür bir insanı çağrıştırmaktadır. Bu anlamlandırma Barthes'in metonomi kavramıyla benzeşmektedir. Metonomi benzerlik üzerine değil, çağrışım üzerine bir ilişki düzlemi kurdurtmaktadır. Bu bakımdan Faik'in deniz ile ilgili olan kişisel eşyaları onun kişiliği hakkında yapılan çağrışımı açıklamaktadır. Nitekim hasır şapkanın, bir balıkçının kullanacağı cinsten bir şapka olması metonomik bir anlamlandırma olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 42: Sait Faik Abasıyanık'ın Ölüm Maskı

Sait Faik Abasıyanık 11 Mayıs 1954 tarihinde vefat etmiştir. Ölümünden kısa bir süre sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencisi Fatin Yılmaz'la birlikte bir hemşirenin yardımıyla Sait Faik'in maskını almıştır. Maskın pozitif kalıbı Bedri Rahmi'nin atölyesinde çıkarıldıktan sonra, Güngör Kabakçıoğlu, maskı alarak Tünel'deki foto Süreyya'da maskın fotoğraflarını çektirir (Sönmez, 2007, s. 132). Ölüm maskı örnekleri daha önceleri birçok uygarlıkta görülmektedir. Mısır, Mezopotamya ve Yenisey Bölgesi'nde karşımıza çıkan ilk ölüm maskları, Orta Asya Türkleri ve Şaman Kültürü'ne inanan Türklerde genellikle kurganlara (mezar) yerleştirmişlerdir. O dönemde yapılan masklar; ölen kişinin yüzünün korunması, mistik anlamda ölüme meydan okuma, ölünün korkutuculuğunu gizlemek ve estetik erekler doğrultusunda oluşturulmuştur. Sait Faik'in ölümünün hemen ardından onun ölüm maskının alınması da Faik'in ölümsüz olması ve önemli bir şahsiyet olduğunun vurgusu niteliğindedir. Faik'in yakın arkadaşı Bedri Rahmi Eyüboğlu da yazarın ölüm maskını aldirarak Faik'in ölümsüz olmasını amaçlamıştır. Bu doğrultuda, Sait Faik'in ölüm maskının alınması gösterilen boyutta, ölümsüzlük ve ruhun sonsuzluğa taşınması anlamlarını taşımaktadır.

2.7.3.4.Sait Faik Abasıyanık Müze Evi'nin Değerlendirmesi

Sait Faik'in Burgaz Ada da bulunan evi yazarın yaşamının son dönemlerinde sürekli olarak kaldığı mekândır. Evin dış görüntüsü beyaz boyalı üç katlı bir yapı olması sebebiyle daha çok yazlık bir yapı görüntüsü sunmaktadır. Diğer bir anlatımla, mekân

kaynak konumunda ziyaretçilerine birtakım mesajlar aktarmaktadır. Burayı ziyarete gelenlerin algıladıkları iletiler ise; milletleri dünya görüşleri, yaşam tarzları, geçmiş tecrübeleri, hayata bakış açıları; kültür düzeyi, entelektüel altyapı, ahlaksal yapı, duygusal durum ve daha birçok değişkenden etkilenmektedir. Sonuç olarak edebiyatçılar ve onların yaşamlarına ilgi duyan bir alıcının mekândan etkilenmesi ile, Burgaz Ada'yı ziyarete gelmiş hiçbir yazar ya da kitapla bağlantısı olmayan bir bireyin mekândan alacağı mesaj ve izlenim aynı olmamaktadır. Alınlanan mesajların aynı ya da benzer olması da beklenemez. Bu doğrultuda, birçok uyaran (ileti) gönderen bu mekânın, yorumlanması ya da anlamlandırılmasında farklılıklar olması hayatın olağan akışı içerisinde değerlendirilebilmektedir.

Mekânın anlamlandırılması genel olarak iki sürecin sonucudur: Duyumsal süreç ve zihinsel oluşum. Sait Faik'in evinin iç mekânında karşılaşılan her türden nesne obje ya da konumlandırma da bu anlamda birer ileti görevi ile bireylerin anlam üretim süreçlerine dahil olmaktadır. Örneğin mekânda duyulan bir koku ya da bir renk kişide bir duyumsal serüveni başlatmaktadır. Birey duyu organları vasıtasıyla duyumsadığı uyaranları zihnine göndererek ikincil oluşumu başlatır. Mekânın anlamlandırılmasında belki de en önemli bölüm de burada başlamaktadır. Zihinsel sürece giriş yapan uyaranlar, bireyin zihninde var olan birtakım şemalarla eşleşerek anlamlandırma sürecini başlatmaktadır. Mekânın mesajı da genel olarak bu şekilde oluşmaktadır. Sait Faik'in Burgaz Ada da bulunan evinde; sıcak, samimi, doğa ile bütünleşik ve minimal yaşam tarzı da bu evin genel iletilerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, evde bulunan az sayıda eşya, mekânsal boşluk kavramının bir belirtisidir. Mekândaki boyutsal algıyı arttırmak, ya da mekânı algılanabilir hale getirmek için onu oluşturan nesneler arasındaki anlamlı uzaklaşmaya mekânsal boşluk denmektedir (Demirel, 2004). Bu doğrultuda, mekânın algılanmasını güçlendirmek amacıyla mekâna daha az eşya konularak mekânsal boşluğun oluşmasına dikkat edilmiştir.

Özellikle Sait Faik'in ikinci katta bulunan odası incelendiğinde göstergebilimsel açıdan birçok göstergenin olduğunu söyleyebiliriz. Dünyanın farklı yerlerindeki edebiyatçıların eserlerinin çalışma masasında bulunması dışarıya açık bir kişilik olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Hemen her köşede karşımıza çıkan balıkçılık ile ilgili nesneler ise doğa sever ve denize olan tutkuyu aktaran niteliktedir. Evin göstergebilimsel anlamda genel olarak iletileri ise; sıcak, samimi, yalnız, doğa

sever, sade ve incelikli mekânsal bir mesaj olarak değerlendirilebilmektedir. Evde bulunan objeler rastlantısal olarak düşünülemez. Çünkü Barthes’a göre; dil dışı göstergeler nedensiz değildir. Hepsi birer anlamlandırmanın sonucudur. Örneğin evde görülen balıkçı şapkası, karpit lamba, misina setleri vb. nesneler kodlanan göstergelerdir. Bu göstergeler bireylerin anlam üretim süreçlerine dahil olarak zihinde bir gösterilen imgesi oluşturmaktadır. Bu imgesel öğeler ise, Sait Faik’in deniz tutkulu bir kişi olması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yapılan tüm değerlendirmeler kültürel bağlamlara dahil olarak anlamlandırılmıştır. Bütün bu çözümlemeler bağlamdan diğer bir deyişle orada bulunan diğer nesnelerle olan ilişkilerinden koparılmadan yapılırsa anlam oluşturma süreci de başarılı olmaktadır. Aksi durumda bir anlam kayması yaşanmaktadır.

III.BÖLÜM

3.1.Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık’ın Yaşadıkları Mekânların Değerlendirilmesi

İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarından biri olan barınma gereksinimi, doğanın etkisinden uzaklaşabilmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda doğadan bir kopuş gerçekleştiren insan, kendi özel alanlarını inşa etmektedir. Bu şekilde mekânın sonsuzluğundan ve sürekliliğinden bir bölümü kendisine ayırarak ona anlam katmaya çalışmaktadır. Kendisine özel iç mekânlar oluşturan insan, dışarıyla da bağlantısını tamamen koparmamak için pencereler ve kapılar gibi çeşitli bağlantı unsurlarını kullanmaktadır (Oraliş, 2006, s. 65-67). Bu bağlamda, Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık da kendi özel alanlarını üretirken ne doğadan tamamen kopmuş ne de doğayla çok iç içe bir bağlantı kurmuşlardır. Yazarlar kendi iç mekânlarını oluştururken yakın dış mekânlarına da mümkün olduğunca kendilerinden izler bırakmaktadırlar. Sözgelimi Fikret’in vasiyetiyle Aşıyan’daki evinin bahçesine defnedilmesi, mekânın sonsuzluğuna yaptığı bir yolculuk ve yakın dış mekânda da kendisinden izler bırakmak istediğinin göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Yaşanmış her mekânda bir öykü gizlenmektedir. Öyle ki Türk Edebiyatında önemli bir yere sahip olan Sait Faik Abasıyanık ve Tevfik Fikret’in yaşadıkları alanlarda daha fazla öykü ve yaşanmışlık barınmaktadır. Lefebvre’nin de belirttiği gibi mekân bir

üründür. Ürünü ortaya koyan bazen bir sanatçıyken bazen de sıradan bir insandır. İster bir mimar isterse sade bir birey olsun mekânı oluşturan öge, orada yaşamış olan insandan izler taşımaktadır. “Mekân bedenden yola çıkarak algılanır, yaşanır ve üretilir” (Lefebvre H. , 2020, s. 180). Kuramcının da belirttiği üzere mekân önce insan bedeninden yola çıkarak algılanır. Uzamın da birey tarafından anlamlandırılması için bir dizi duyuşsal ve zihinsel süreç gerekmektedir. Ardından mekân yaşanır ve bireyin yaşadığı süreç boyunca da üretilir.

İnsan yaşadığı alanda kendisinden izler bırakmaktadır; bu izler de Barthes’ın belirttiği gibi göstergelerdir. Göstergeler; gördüklerimiz, hissettiklerimiz ya da duyduklarımız ya da görünmeyen fakat bir şeye işaret eden hemen her şeydir. Bir anlamda yaşadığımız mekânlardaki ayak izlerimizdir. Bu ayak izleri kişiliğimiz, ruh halimiz, zevklerimiz ya da bize ait her tür psikolojik ve bilişsel izler taşımaktadır. Söz gelimi mekânlarda kullandığımız renkler, ruh halimiz hakkında birçok ipucu vermektedir. Yaşadığımız alanda bulunan herhangi bir eşya; yaşantımız, mesleğimiz, zevklerimiz, kişiliğimiz hakkında çok değerli birer fikir kapısı açmaktadır. Bütün bu göstergeler tek tek anlamlandırılabilceği gibi, birlikte değerlendirilerek de bir anlam üretme süreci başlatmaktadır. Bunun için mekânları salt göstergeler olarak değil; gösterge dizgeleri olarak değerlendirmek daha doğru sonuçlar verecektir. Göstergeler bir araya gelerek daha büyük anlamlar üreten dizgeleri meydana getirmektedirler; bundan dolayı kişilerin yaşadıkları mekânlar çözümlenirken gösterge dizgelerine de dikkat etmemiz gerekmektedir.

Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık’ın yaşadığı mekânlar incelenirken göstergeleri anlamlı gösterge dizgeleri halinde çözümlmeye dikkat etmeye çalıştık. İki yazarın evleri karşılaştırıldığında her ne kadar ikisi de İstanbul il sınırlarında bulunsada farklı coğrafi alanlarda bulunmaktadırlar. Fikret’in evi İstanbul Boğazı’nda iken, Sait Faik’in evi adalar ilçesinde yer almaktadır. Yaşadıkları mekânlar itibariyle her iki yazarımızın da deniz ve doğa tutkusu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, dış ve iç mekânlarda farklı göstergeler göze çarpmaktadır. Fikret’in evinde pencerelerin boyutları nispeten daha küçüktür. Bu da mekânlara farklı anlamlar yüklemektedir. Sait Faik’in evi genel olarak yazlık ya da daha sıcak iklim koşullarındaki bir uzama işaret ederken; Fikret’in evi, daha serin bir dış mekân-uzam izlenimi vermektedir. “Mekân asla boş değildir: daima bir anlamı vardır. Aralıkların

algısı, bütün vücudumuzu işin içine katar'' (Lefebvre H. , 2020, s. 173). Bu bağlamda dikkat edildiğinde her iki evde de mekânsal boşluklara yer verilmiştir. Bu mekânsal boşluklar mekânın anlamlandırılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu boşluklar mekân-uzam hakkında genel anlamlandırmanın oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Sait Faik'in evinde yer alan mekânsal göstergeler bize yazar hakkında; sade, yalnız, özgür ve doğa sever bir kişi olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu genel izlenimlerin yanında, Faik'in çalışma odası ve masasında bulunan eserler yazar hakkında entelektüel bir çağrışım da uyandırmaktadır. Balık takımları, hasır şapkası, fotoğraflardaki özensiz saçları ve giyim kuşamındaki sadelik Sait Faik'in Adalı yanını vurgulamaktadır. Öte yandan Fikret'in evinde daha çok bir şıklık hakimdir. Yazarın çok yönlü bir sanatçı olduğu yaşadığı mekânda doğrudan göze çarpmaktadır. Yapmış olduğu tablolar, kara kalem çizimler, şiirleri, tasarladığı ahşap eşyalar ve evin mimari strüktürü Fikret'in çok yönlülüğünü ve her ne kadar oryantalist tasarımlar görülse de Batı'ya daha dönük bir yüzü olduğunu göstermektedir. Bütün bu göstergeler Fikret'i salt yazar ya da şair olmanın daha da ötesinde konumlandırmaktadır. Fikret'in evinde bulunan mekânsal göstergeler yazar hakkında; entelektüel, şık, kaliteli, aydın ve yetenekli bir kişi olduğu izlenimini yaratmaktadır. Fikret'in evinde bulunan fotoğraflarında ve balmumu heykelinde görülen; taralı saçları, "kaytan" bıyıkları, şık giyim tarzı ve özenli duruşu, onu Avrupa görünüşlü bir İstanbul Beyefendisi konumunda anlamlandırmamıza neden olmaktadır.

Mekânların antrelerinden içeri girerken, Fikret'in evinin girişinde şık, gösterişli ve zevk ile tasarlanmış bir mekâna girileceği algısı uyanırken; Sait Faik'in evinin girişi daha sıcak, doğal ve samimi bir mekân izlenimi uyandırmaktadır. Her iki yapının iç mekânında ahşap kullanılması birinde sıcak ve doğal, bir izlenim yaratırken diğesinde ise şık ve zevkli bir mekân-uzam iletisi aktarmaktadır. Diğer bir anlatımla her nesne ya da o nesneyi oluşturan hammadde kendi bağlamında değerlendirileceği dizgelerinde incelenmelidir. Söz gelimi birden çok göstergeye bakılarak anlamlandırma yapmak, mekânın anlamlandırılmasında bağlamından kopmasının önüne geçecektir.

İnsan kendi yaşadığı alanı işaretlemeye, işaretlerle donatmaya, belirtmeye hem simgesel hem pratik izler bırakmaya hiçbir zaman ara vermez (Lefebvre H. , 2020, s.

208). Bu bağlamda iki mekân arasındaki benzerlik ve farklılıklara bakıldığında, Sait Faik ve Tevfik Fikret yaşadıkları mekânları sürekli işaretleyen mekân üreticileridir. Bu anlamda da Sait Faik'in Adalı tarafı Burgaz Ada'daki evin her köşesinde göze çarpmaktadır. Onun doğaya özellikle de denize olan tutkusunu gösteren işaretler evin salonundan, girişine kadar hemen her yerde görünmektedir. Sait Faik'in yazar olan tarafına ait göstergeler de özellikle çalışma odasında karşımıza çıkmaktadır. Sait Faik'in evinin salonu, girişi, yemek odası gibi diğer alanlarda da onun yazar olduğuna dair göstergeler bulunmamaktadır. Bu durum da Sait Faik'in tevazu sahibi bir kişi olabileceğinin bir göstergesidir.

Sait Faik'in evinin içerisinde bulunan eşyalar yazarın kendi halinde, doğal, samimi ve de mütevazı tarafını vurgular niteliktedir. Gösterişten ve abartıdan uzak eşyalar Lefebvre'nin de belirttiği gibi; işlev ve form odaklı yapıdadır. Kişisel alan olarak kullanılan yatak odası ve çatı piyesi alan daha çok tek kişilik eşyalar kullanılarak tasarlanmıştır. Bu da Faik'in yalnızlığı seven yönüne bir vurgu yapmaktadır. Öte yandan Tevfik Fikret'in evindeki eşyalar daha şık, özenli ve kalite izlenimini ön plana çıkarmaktadır. Fikret, kullandığı eşyalarda form ve işlev aynı zamanda kaliteye de dikkat etmiştir. Kişisel alan olarak kullandığı çalışma odası ve yatak odası ise Fikret'in, Sait Faik gibi yalnız olmadığının bir hayat arkadaşı olduğunun işaretlerini barındırmaktadır.

Tevfik Fikret'in evi mekânsal boşluklar gözetilerek, Doğu ve Batı kültürlerinin etkisinde olan daha çok obje kullanılarak tasarlanmıştır. Fikret'in yazar olduğu gibi resme olan tutkusu, mekânın hemen her yerinde göze çarpmaktadır. Natürmort tablolarından, kara kalem çizimlere, gizil anlamlar yüklü tablolarından, manzara resimlerine kadar hemen her köşede bir tabloyla karşılaşmak mümkündür. Ayrıca Fikret evinde bulunan bazı ahşap eşyalar bizzat kendisi yapmıştır. Bu da Fikret'in yalnızca işlev form odaklı değil de sanatsal yapıya da önem verdiğini işaret etmektedir. Sedef kakma, ahşap oyma, dokuma, hat ve minyatür sanatı gibi geleneksel Türk sanatlarının örneklerine rastlanan Fikret'in evinde kültürel göstergeler varlığını korumaktadır. Ayrıca evin mutfak bölümünde "Sokrat Penceresi" olarak adlandırdığı alan, Fikret'in çok yönlülüğünü ve felsefi yönünü de vurgulamaktadır.

Özetlersek birey yaşadığı mekânda izler bırakmaktadır. Göstergebilim ve mekânsal analiz sonucunda bireylerin yaşadıkları mekânları nasıl tasarladıkları, nasıl şekillendirdikleri ya da Lefebvre'in de söylemiyle nasıl *ürettikleri* gözler önüne serilmek istenmiştir. Her mekân, orada yaşayan kişi ya da kişileri yansıtmaktadır. Mekân insanı yansıtan bir ayna olarak değerlendirilebilmektedir (Benjamin, 2011, s. 98). Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık da yaşadıkları alanları oluşturmuş, bu mekânlar onların ölümünden yıllar sonra yazarların; kişilik özellikleri, hobileri, yaşam tarzları, psikolojik yönleri, hayata bakış açıları gibi birçok noktada ip ucu niteliğinde göstergeler sunmaktadır. Bu göstergeler anlamlı dizgeler olarak incelenerek gösterilen olarak ne anlatılmak istendiği ve bu doğrultuda her iki yazarın da kişilik yapılarına yapılan göndermeler açıklanmaya çalışılmıştır.

3.2.SONUÇ

İletişim kavramı en genel anlamda karşılıklı aktarımlardan oluşan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Bu kavram bir ya da daha fazla gönderen ve alıcı arasındaki sözlü ya da sözsüz birtakım mesajların iletildiği; bu mesajların algılanıp geri bildirim olarak kaynağa gönderildiği bir döngü olarak belirtilmektedir. Gerek sözlü gerek sözsüz gerekse de iletişimin simgesel boyutuyla ilgilenen göstergebilim, sözlü, sözsüz iletilerin anlamlandırılmasında önemli bir noktadadır. Göstergebilim sayesinde sözlü iletiler dışında bulunan mesajlar da bu anlamda bir değer kazanmaktadır. Örneğin girdiğimiz bir mekândaki, ikonik bir simge, alıcının o koda hâkim olmasıyla paralel olarak bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda göstergebilim, iletişimin daha derininde bulunan anlamlar ile ilgilenmektedir diyebilmekteyiz.

Göstergebilim iletinin her çeşidiyle ilgilenmesine bağlı olarak, mekânların diline de anlam kazandırmaktadır. İçinde ya da dışında bulunduğumuz mekânlar bize bir dizi ileti sunmaktadır. Kişi farkında olmasa da bu iletileri alımlayıp, geribildirimler vermektedir. Örneğin; bir tiyatro salonunda sahnede oyuncuların olduğu sırada, sessiz olmamız gerektiğini biliriz. Bu durumu bazen bir uyarı göstergesiyle bazen de mekânda bulunan diğer bireylerin davranışlarını gözlemleyerek yaparız. Diğer bir deyişe ister sözlü ister sözsüz olsun içinde ya da dışında bulunduğumuz mekân davranışlarımızı belirlemektedir. Tam da burada göstergebilim bize bulunduğumuz uzamlarda nasıl davranmamız, nelere dikkat etmemiz hatta ne giyinmemiz gerektiğine

dair bir dizi mesaj vermektedir. Bireyler, mekânların aktardıkları iletilere karşı; davranış ya da kod içeren tutum değişikliğine giderek bir anlamda geribildirim vererek iletişim sürecini tamamlamaktadırlar.

Lefebvre'e göre mekân bir üretilerdir. Diğer bir anlatımla insan içinde bulunduğu mekânı üretmektedir. İnsanlar içerisinde bulundukları uzamı kendilerine göre tasarlayarak hem kendilerine hem de diğer bireylere birçok mesaj verirler. Söz gelimi evlerde bulunan birçok eşya o evde yaşayan kişiler hakkında birçok ileti aktarmaktadır. Göstergebilim mekânlarda bulunan, iletileri çözümleyerek sözsüz iletişimi bir anlamda anlamlı duruma getirmektedir. Örneğin, bir evde bulunan "Haç" işareti o eve giren kişinin zihninde Hristiyanlığı ya da İsa'yı çağrıştıracaktır; ancak burada dikkat edilmesi gereken bireyin "Haç" kodunu çözümleyebilecek bir zihinsel şemaya sahip olmasıdır. Diğer bir anlatımla bireyin "Haç" işaretinin Hristiyanlığın simgesi olduğunu aktaran kodun geçmiş deneyimlerinde ya da bilgilerinde yer alması gerekmektedir. Kişi bu bilgiye sahipse oradaki göstergeyi alımlayıp girdiği mekânda buna göre hareket etmesi gerektiğini bilerek davranacaktır. Mekân bu şekilde mesajını iletecek, orada bulunan kişi ise; bu iletiyi alıp geribildirim verecektir.

Lefebvre *Mekânın Üretimi* adlı eserinde "Zaman mekândan ayrılmaz" demektedir. Mekânları incelerken, karşılaşılan her nesne bir ileti sunmaktadır. Mekânların içerisinde bulunan her objenin de bir kullanım değeri ve zamansal aktarımı olduğu bilinmektedir. Mekânlarda karşılaştığımız hemen her nesne bir ileti aktardığı gibi mekânın zamanı hakkında da bilgiler iletmektedir. Bu doğrultuda, bir mekânda karşımıza çıkan gramofon yaklaşık olarak XIX ve XX. yüzyıllardan izler taşımaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer öge de Roland Barthes'ın *Göstergebilimsel Serüven* eserinde de sözünü ettiği gibi; gramofon göstergesini çözümlerken bağlamdan gerektiğinin önemidir. Çünkü; gramofon o mekâna, nostaljik bir hava katmak ya da antika olması sebebiyle de konulmuş olabilir. Özetle bir evde, müzede, ya da herhangi bir mekânda görülen bir nesnenin, zamanın mekândaki izlerinden yalnızca biri olduğu söylenebilmektedir. Çözümlemelerimizde de sözünü etmiş olduğumuz gibi Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık'ın da evlerinde görülen birçok eşya aslında XX. yüzyıldan izler taşımaktadır. Bu izler zamandan izler taşıdığı gibi; orada yaşayan kişilerden, çevresel etkilerden, içerisinde bulunulan sosyolojiden, hâkim ideolojiden, bağlı bulunulan kültürel çerçeveden ve daha birçok faktörden de etkilenmekte ve

burada yaşayan kişilerin gerek psikolojik gerek kültürel ya da zihinsel durumlarıyla ilgili bilgi aktarmaktadır.

İnsanlar herhangi bir mekâna girdiklerinde nesneler arasındaki boşluktan değil; daha çok boşluk içerisindeki objelere yoğunlaşmaktadır. Gestalt bu durumu şekil-zemin ilişkisinde açıklamaktadır. Buna göre bireyler herhangi bir şekli içerisindeki zemine göre algılamaktadır. Tevfik Fikret'in evindeki incelemeler sonucunda bazı nesneler eski, kullanışsız ya da kalitesiz olsa da Fikret'in evinin genel anlam üretimi "ihtişam, zevk, zenginlik, gösteriş" olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durumda gösteriyor ki figür, içerisinde bulunan zemine göre değerlendirilmektedir. Anlamlandırma süreçlerini yöneten unsurlar tek tek birer anlam içermekten daha çok bütünsel yaklaşımlardan etkilenmektedirler. Bu durumda da bütün parçalardan bağımsız değerlendirilmektedir.

Mekânlar değerlendirilirken hol, antre ve giriş gibi yerleri yalnızca düz anlam boyutuyla incelenmektedir. Bu bağlamda uzamları birbirine bağlayan geçiş noktaları "geçiş unsuru" olarak değerlendirilebilmektedir. Lynch mekânsal algıyı açıklarken "Yol" unsuruna dikkat çekmektedir. Lynch'e göre yol; en basit anlatımıyla "*Devam eden kanallardır*". Bu durumda da Tevfik Fikret ve Sait Faik'in evindeki antre ya da holler "Yol" olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir anlatımla Hol ve antre gibi alanları yananlam boyutunda değerlendirmek çok da mümkün olmamaktadır. Yananlam boyutunda çözümleme daha çok, karmaşık ya da sofistike tasarlanmış alanlar için kullanılmaktadır.

Mekânlardaki mesajlar anlamlandırılırken bazı unsurlardan etkilenilmektedir. Nitekim Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık'ın evlerinin salonları çözümlenirken, Gestalt'ın "Benzerlik" ve "Yakınlık" ilkesi algısal süreçlere dahil olmaktadır. Fikret'in salonunda bulunan koltukların boyutları ve renkleri birbirinden farklı olsa da *Benzerlik* ilkesi gereği anlamlandırılması açısından benzer özellikler gösteren öğeler bir grupmuş gibi düşünülmektedir. Her iki evin salonunda da karşımıza çıkan mangallar Lefebvre'nin de sözünü ettiği gibi zamanın mekândaki izleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu doğrultuda Sait Faik'in evinin çatı katında bulunan balıkçılıkla ilgili nesneler Gestalt'ın "Yakınlık" ilkesi çerçevesinde algılanmaktadır. Örneğin; misina, kurşun

ağırlıklar, ağ, şapka ve karpit lamba vb. gibi her biri farklı olsa da mekânda karşımıza çıkan objeler birbirine yakın konumda olan nesneleri bir bütün olarak değerlendirebilmekteyiz.

Anlam üretiminde ilk aşamada fiziksel uyaranlar dikkat çekmektedir. Sonrasında ise birey yorumlama ve değerlendirme yapmaktadır. Sait Faik ve Tevfik Fikret'in evinde bulunan göstergeler öncelikle duyumsanmaktadır. Sonrasında ise duyumsanan; renk, görüntü, doku, biçim, ışık ve benzeri uyarıcılar bu iletileri alan kişinin zihninde bir yorumlama ve değerlendirme süreci içerisine girmektedir. Diğer bir deyişle yorumlama ve değerlendirme süreci olarak adlandırılan aşamada, mekânı yorumlarken belirli kriterleri kullanmaktadır. Bireyin kişiliği, geçmiş deneyimleri, bağlı bulunduğu sosyal grup, çevresel etkenler, bireysel gereksinimler, değer yargıları gibi birçok ölçek değerlendirme ve yorumlamanın sonucunu oluşturmaktadır.

Anlamlandırılan mekânı oluşturan ögeler bazen gerçek mekândan ayrılmaktadır. İçerisinde bulunduğunuz mekân toplumun geneli için olumlu anlamlar taşısa da bazı bireyler mekânda bunun karşıtı bir anlam üretme sürecini de yaşayabilmektedir. Nitekim pozitif iletiler yüklü herhangi bir mekânda, geçmiş yaşantısında olumsuz bir deneyim yaşayan birey için o uzam aynı etkiyi yaratmayacaktır. Bir diğer deyişle "İstisnalar kaideyi bozmasa da" aynı kurala göre anlam üretmeleri bazen mümkün olmamaktadır. Göstergebilim açısından incelendiğinde ise her gösterge aynı gösterilene işaret etmeyebilmektedir. Göstergebilimde incelemeleri tek tek göstergeler üzerinden değerlendirmenin ötesinde dizgeler halinde çözümleme yapmak daha doğru analizler ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Roland Barthes'ın sözünü ettiği "göstergeleri bağlamdan koparmamak" değerlendirmesi, göstergelerin çözümlemesinin dizgeler düzleminde yapılmasının daha doğru gösterilenlerin sunulmasına katkı sağlayacağını ifade etmektedir.

Mekânsal anlam üretme sürecini etkileyen unsurları göstergebilimsel açıdan çözümleyen Gestalt psikolojisindeki ilkelerin bazıları dikkate değer sonuçlar üretmektedir. "Yakınlık" ilkesi gereği insan zihni uzamdaki objeleri birbirlerine olan yakınlıklarına göre gruplandırarak anlamlandırma eğilimindedir. Fikret'in ve Sait Faik'in çalışma odasında bulunan birçok unsur bu ilke doğrultusunda anlamlandırılmıştır. Fikret'in çalışma odasının genel iletisi gösterilen boyutta; ihtişam,

zenginlik ve zıtlık üzerinde şekillenmektedir. Fakat dikkat edilmesi gereken unsur; algılanan ile anlaşılan arasında organik bağın bulunmadığıdır. Bu bağlamda, Fikret'in çalışma odasında karşılaşılan öğelerin gösterilen boyutta ihtişam ve lüks gibi izlenimler aktarması, bu objelerin anlaşılan boyutuna vurgu yapmaktadır. Nesnelere yüklenen anlamlar, bu duruma maruz kalan kişiler tarafından yaratılmaktadır. Sözgelimi Fikret'in evinde karşılaşılan "lüks bir sandalye" biz onu öyle anlamlandırdığımız için öyledir. Yalnızca bir sandalye olarak anlamlandırılabilmesi için, o nesnenin daha lüksü ile daha önce karşılaşmış olmamız yetecektir. Sonuç itibarıyla duyu organlarımız yoluyla duyumsadığımız nesnelere anlam yükleyen, zihinsel süreçlerimizdir.

Tevfik Fikret ve Sait Faik'in çalışma odasında bulunan sandalyeler mekânın mesajını kuvvetlendiren unsurlardır. Öyle ki Fikret'in evindeki sandalye "liyaktle oturma" mesajı iletirken, Faik'in sandalyesi daha ziyade "halktan biri, doğal" anlamını sunmaktadır. Burada oturmak, işlevden ibarettir. Ancak işlevin önüne geçen oturuş sandalyedeki ihtişam ya da sadeliktir. Göstergebilimsel açıdan bakıldığında ihtişam, haşmet ve kudret gösterilenlerini sunan Fikret'in sandalyesi; sadelik ve doğallık gösterilenlerini sunan Sait Faik'in sandalyesinden farklı anlamlandırmaları aktarmaktadır. Bu durum da Lefebvre'nin sözünü ettiği mekânın üretilen bir yer olduğu gerçeğini destekler niteliktedir. Roland Barthes'a göre ise; *Göstergeler ayrımlardan oluşmaktadır*. Uzamlarda karşılaşılan, nesneler birbirlerinden farklı göstergelerdir ve parçalar bütün hakkında bir çıkarım sunabilmektedir. Her ne kadar mekânsal değerlendirmeleri bağlamından koparmadan yapmak doğru sonuçların ortaya çıkmasını sağlayacaksa da bazı durumlarda yaşanan alanda karşılaşılan objeler, bazı özel mesajları da aktarmaktadır.

Mekânlar da tıpkı insanlar, hayvanlar, sanat eserleri, trafik levhaları ve daha birçok unsur gibi alıcılara mesajlar iletmektedir. Nasıl ki bir tablo gördüğümüzün ötesinde bazı anlamlar yüklüyse mekânlar da aynı şekilde bize farklı anlamlar iletmektedir. Göstergebilimsel açıdan incelendiğinde düz anlam bir mekâna baktığımızda bilinçli olarak yaptığımız çıkarımlardır. Yan anlam ise daha ziyade bilinçaltında ve derinlemesine analizler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Fikret ve Sait Faik'in yaşadıkları evlerde var olan duvar renkleri analiz edilirken yan anlam boyutu üzerinde durulmuştur. Duvar renkleri ve dokuların mekânın mesajına katkısı nedir? Sorusuna

verilecek yanıtlar ise daha çok yan anlamsal çıkarımlar bağlamında önem arz etmektedir. Bu durum da bize bir çözümleme yaparken gösterilen boyutunun gösteren boyutundan daha da önemli olduğunu ve Barthes'ın da belirttiği gibi ‘‘Her göstergenin bir başka göstergenin yüzüne açılan kırıktır’’ sözünü doğrulamaktadır.

Fikret ve Sait Faik'in yaşadıkları mekânlarda özellikle bir unsur çok dikkat çekicidir. Her iki yazarın da kendisine ait birer ölüm maskının yapılmış olmasıdır. Ölüm maskları gösterilen boyutta; ölümsüz olma, kalıcılık, iz bırakma, son haliyle hatırlanma ve bunun gibi birçok boyutta anlamlandırılmaktadır. Bu masklar mekânı ziyaret eden kişilere yazarlarla ilgili bir ileti aktarmaktadır. Anlamlandırmanın ikinci boyutunda ise gördükleri masklara anlamlar yüklemektedirler. Bu anlamlandırma için bireyler, geçmiş yaşantıları, öğrendikleri bilgiler ve değer yargıları gibi birçok referans noktasına başvuru noktalarıdır. Burada mekânın mesajını kuvvetlendiren masklar, orada yaşayan kişilerden izler taşımaktadır. Ayrıca bu masklar zamanın ve orada yaşamış olan yazarlardan iletiler aktarmaktadır. Bu iletiler ne kadar kişiden kişiye farklı anlamlar taşısa da bağlamından koparılmadan değerlendirilmeye alındığında; yaşanmışlığın ayak izleri olarak dikkat çekmektedir. Tevfik Fikret maskının yapılmasını kendi istemişken, Sait Faik'in maskı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun talebi doğrultusunda yapılmıştır. Bu durum Fikret'in kalıcı olma, hatırlanma ve iz bırakma isteğinin daha yoğun olduğunun göstergesidir.

Mekânlar bireylerle iletişime geçmektedirler. Bu mesajları oluşturabilmek amacıyla da bu mekânlarda yaşayan kişiler, kendilerinden izler bırakmaktadırlar. Mekânların mesajını alımlayan diğer bireyler ise, bu mesajlardan çıkarımlar üreterek geribildirimlerde bulunmaktadır. Bu geribildirimler de iletiyi alımlayan bireyin geçmiş yaşantısı, bilgisi, değer yargıları ve daha birçok unsurun toplamı olarak anlamlandırma ve yorumlama yaptığı bilinmektedir. İnsanlar yaşadıkları mekânlara istemli ya da istemsiz olarak bu iletileri serpiştirmektedirler. Kuşkusuz mekânlarına mesaj bırakanlar, yalnızca eğitimli kişiler ya da sanatçılar değildir. Hemen herkes farkında olsun ya da olmasın yaşadıkları alanlara kendinden izler bırakmaktadır. Göstergebilim ise yaşadıkları mekânlara izlerini bırakan kişilerin bir anlamda izlerini sürmektedir. Diğer bir anlatımla göstergebilim, o mesajları anlamlandırıp çözümleyerek bir anlam üretme sürecine dahil etmektedir. Altını çizmemiz gereken nokta iletilerimizin yalnızca sözlü ya da yazılı olmadığıdır. Mekânların kalbine

bıraktığımız bir kalem, eski bir şemsiye, yarım kalmış bir kolonya şişesi ya da eskimiş bir gözlük gibi objeler orada yaşayan ya da yaşamış kişilerden izler barındırmaktadırlar.

Göstergebilim ve onun çözümleme yöntemleri, sözlü ya da yazıya dökülmemiş mesajların kodlarını analiz ederek mekânı üreten kişi hakkında bilgiler sunmaktadır. Mekân sanatçısının eseridir. Eser ise sanatçının kişiliği, zevkleri, yetenekleri, duyguları, düşünceleri, bağlı bulunduğu ideoloji, inanç sistemi, değer yargıları ve daha birçok faktörün sonucudur. Bu nedenle mekânın dilini çözerken orada yaşamış bireyden izole bir analitik yaklaşım sunmak mesajı bağlamından koparmaktır. Mesajı bağlamın dışında tutmak ise, yanlış bir çıkarımın başlangıcıdır. Bir diğer noktada ise mekânlarda bulunan nesneleri bağlantı içinde çözümlememiz gerektiğidir. Bu da iletilerin daha doğru anlamlandırılmasını sağlayacaktır.

Son sözü yazmadan araştırmamızın hipotezlerini ele aldığımızda yaptığımız çözümlemeler sonucunda;

H1. Mekânlar, orada yaşayan kişiler hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayan göstergeler barındırmaktadır. Tevfik Fikret ve Sait Faik Abasıyanık'ın yaşadıkları mekânlar; yazarların uğraşı alanları, sanata olan ilgileri ve ekin sel düzeyleri hakkında göstergeler barındırmaktadır.

H2. Her mekân, onu alımlayan kişiye bir ileti aktarmaktadır. Bu iletiler bazen tek başına göstergeler iken bazen de dizgeler halinde olabilmektedir.

H3. Mekânların fiziki özellikleri insanın mekândan anlam üretmesi üzerinde etkindir. Söz konusu mekânlarda bulunan renk, doku, tavan yüksekliği, taban kaplamaları vb. gibi fiziki özellikler bu mekânlardan göstergebilimsel çıkarımlar yapmamız ve anlam üretmemiz üzerinde etkilidir.

H4. Mekânlarda kullanılan renkler, uzamsal boşluklar, tablolar, ışıklandırma vb. gibi objeler mekânın mesajını kuvvetlendiren unsurlar barındırmaktadır. Mekânın mesajını kuvvetlendiren bu göstergeler bir araya gelerek dizgeleri oluşturmaktadır. Bu göstergeler ve dizgeler ise anlam üretimi açısından önemli bir konumdadır.

Özetlememiz gerekirse mekânlar orada yaşamış kişilerin eserleridir ve bu eserler sanatçıdan izler taşır. Mekânların mesajları çözümlenirken zaman, kişi ve nesneler arası bağlantı kurmak önemlidir; çünkü bu durum iletinin daha doğru çözümlenmesine

katkı sağlamaktadır. Bir mesajın doğru çözümlenebilmesi aktardığının ötesinde var olan bir bilgi penceresini açabilmekle olanaklıdır. Yaşamı boyunca Türk Edebiyatına eserler bırakmış olan Sait Faik Abasıyanık ve Tevfik Fikret'in yazdıklarından daha fazlası yaşadıkları mekânların satır aralarında gizlidir. Bu satır aralarındaki mesajlar ise göstergebilimin ışığında gün yüzüne çıkmaktadır. Türk Edebiyatına önemli katkılar sunan ismi geçen yazarlarımızın ne denli çok yönlü ve yetenekli olduğu da bilinmektedir. Yazarlarımızın söyleyemediği ya da yazamadığı hemen her şey onların mekânlarında bizleri beklemektedir. Bakmak ile görmek arasındaki en büyük farkı oluşturan göstergebilim ise bu farkın ortaya çıkmasında önemli bir rol üstlenmektedir.



KAYNAKÇA

- Çakı, C. (2018). Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Çözümlemesi ile Nazi Propagandasında Engelliler. *SDÜ İfade*, 1(2), 77.
- Çalışkan, S. (2006). *Satış Yönteminde Müşteri İlişkilerinin Geliştirilmesi ve Zihin Dili Programlama (NLP) Tekniğinin Bir Satış Modeli Olarak Uygulanabilirliği*, 107. İzmir: YÖK.
- Çağlar, B. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *i.A.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 26.
- Çağrı, S. (2019). *Mekân Algısı*. Mayıs 6, 2021 tarihinde <https://slideplayer.biz.tr/slide/16253860/> adresinden alındı
- Çağrı, S. (2019). *Mekan Algısı*. Mayıs 23, 2022 tarihinde Slideplayer: <https://slideplayer.biz.tr/slide/16253860/> adresinden alındı
- Çetinkaya, S. G. (2020, Ocak 28). Refik Halit Karay'ın Anlatımında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e. *Yemek Kültürü*. 4(1), 55-62. Bilecik: Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Bilecik.
- Çevik, S. (2017). Kültürel Miras Kapsamında Edebiyat Turizmi Deneyimi : Sait Faik Abasıyanık'ın İzinde Otoentnografik Bir Çalışma. s. 160-165.
- Çevik, S. (2017). Kültürel Miras Kapsamında Edebiyat Turizmi Deneyimi: Sait Faik Abasıyanık'ın İzinde Otoentnografik Bir Çalışm. s. 160-165.
- Çokluk Yılmaz Oğuz, Ö. K. (2011). Nitel Bir Görüşme Yöntemi: Odak Grup Görüşmesi. *Kurumsal Eğitimbilim*, 95-107.
- Özak v Gökmen, N. Ö. (2009, Eylül). Bellek ve Mekan İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi. *İTÜ Dergisi*, 150.
- Özak v Gökmen, N. Ö. (2009, Eylül). Bellek ve Mekan İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi. *İTÜ Dergisi*, 150.
- Özak v Gökmen, N. Ö. (2009, Eylül). Bellek ve Mekan İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi. *İTÜ Dergisi*, 150.
- Özak ve Gökmen, G. P. (2009, Eylül). Bellek ve Mekan İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi. *İTÜ Dergisi*, 150.
- Özen, A. (tarih yok). Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi. *Gazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü Dergisi*, 3-10.
- Özgür, A. (2021). Temmuz 2021 tarihinde Academia: <https://www.academia.edu/2345316/GÖSTERGEBİLİM> adresinden alındı

- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34-35.
- Özodaşık, M. (2019). İletişim Kavramının Tanımları. M. Özodaşık içinde, *Halkla İlişkiler ve İletişim* (s. 4). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Özpınar, C. (2020). H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 7-8). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Abasıyanık, S. F. (2017). S. F. Abasıyanık içinde, *Semaver* (s. 64). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2019). *Şimdi Sevişme Vakti*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akerson, F. E. (2005). Düzanlam ve Yananlam. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 111). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akerson, F. E. (2005). Gösterge. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 23). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akerson, F. E. (2005). Gösterge. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 23). İstanbul: Bilge Kültür Sanat .
- Akerson, F. E. (2005). Göstergebilim Terimi. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 49). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akerson, F. E. (2005). Göstergebilim Terimi. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 50). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akerson, F. E. (2005). Göstergebilim Terimi. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 50). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akerson, F. E. (2005). John Locke ve Giambattista Vico. F. E. Akerson içinde, *Göstergebilime Giriş* (s. 49-57). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aktemur, A. M. (tarih yok). Türk Ahşap İşçiliği. A. M. Aktemur içinde, *Türkler* (Cilt 6, s. 99-105). Ankara. Türk Tarihi ve KÜltür Araştırmaları: <https://www.altayli.net/turk-ahsap-isciligi.html> adresinden alındı
- Alonso, L. P. (2015, Aralık 13). Altamira Mağarası. *World History Encyclopedia*. (B. çiçek, Çev.)
- Altan, İ. (2015). Mekan Tanımı Üzerine. *İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 82.
- Altekin, S. (2022). *Renklerin Sembolik Anlamları*. Mayıs 15, 2022 tarihinde kimpsikoloji.com: <https://www.kimpsikoloji.com/renklerin-sembolik-anlamlari/> adresinden alındı

- Atlas. (2022, Şubat 15). *En Eski Mağara Resmi*. Haziran 1, 2022 tarihinde Atlas: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/arkeoloji-haberleri/en-eski-magara-resmi.html> adresinden alındı
- Aydıntan, E. (2001, Şubat). *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneyssel Bir Çalışma*. Trabzon: YÖK.
- Aydıntan, E. (2001, Şubat). Algılama Olayı. *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneyssel Bir Çalışma*, 17-18. Trabzon: YÖK.
- Aydıntan, E. (2001, Şubat). Giriş. *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneyssel Bir Çalışma*. Trabzon : YÖK.
- Büyükbaş, H. (2013, Mart). Vitray Sanatının Tanımı. *Kayseri İli Vitray Sanatı*, 29. Ankara: YÖK.
- Baştuğ, İ. (2015, Aralık 24). *Sis ve Tevfik Fikret*. Ekim 6, 2021 tarihinde <https://bastugi.wordpress.com/2015/12/24/sis-ve-tevfik-fikret/> adresinden alındı
- Balaban, E. (2014, Eylül). İç Mekanın İç Mekan Değişkenleri Bağlamında Tinsel İrdelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: YÖK.
- Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri. R. Barthes içinde, *Göstergebilim İlkeleri* (M. R. Berke Vardar, Çev., s. 9). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). Giriş. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (R. S. Mehmet, Çev., s. 25). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2015). R. Barthes içinde, *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi* (S. R. Mehmet Rifat, Çev., s. 39). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Barthes, R. (2015). Gösterilen. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R. Rifat, Çev., s. 50-53). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (A. K. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2021). R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R. Rifat, Çev., s. 84-87). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2021). R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R. Rifat, Çev., s. 30-37). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2021). Anlamanın Mutfuğu. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R. Rifat, Çev., s. 185-187). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Barthes, R. (2021). Gösterge. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R.-S. Rifat, Çev., s. 44-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2021). Göstergebilimsel Serüven. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat, Çev., s. 14-19). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2021). Göstergebilimsel Serüven Üstüne. R. Barthes içinde, *Göstergebilimsel Serüven* (M. R.-S. Rifat, Çev., s. 7). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batı, U. (2007). Reklamların Göstergebilimi " Bir Göstergeler Sistemi Olarak Reklamları Okumak". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 4(1), 11.
- Batu, E. (2018). *Göstergebilimsel Bir Serüven: Üç Öyküsüyle Türkçe'de Oscar Wilde*, 20-22. İstanbul: YÖK.
- Bağcı, A. (2018). Şamanizm İnancında Ritüel Maskeleri ve Gömü Maskeleri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*(46), 27-55.
- Becerikli, S. Y. (2014). ÖRGÜT KÜLTÜRÜ OLUŞUMUNDA ÖRGÜT İÇİ İLETİŞİM VE KURUM İÇİ HALKLA İLİŞKİLERİN ROLÜ: BEĞENDİK A.Ş. ÖRNEĞİ. *Selçuk İletişim* , 73-89.
- Benjamin, W. (2011). XIX. yüzyılın Başkenti Paris. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 98). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, J. (2014). J. Berger içinde, *Görme Biçimleri* (s. 7). Metis Yayıncılık.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*(13), 22-27.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*(13), 20.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*(13), 17.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes Göstergebilim. (13), 23. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*(13), 19-23.
- Birsel, S. (2013). S. Birsel içinde, *Kurtulmuş Felsefe Bahçesi* (s. 9). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Birsen, Ö. (2014). Sözlü İletişim. Ö. Birsen içinde, *İletişim* (s. 28). Ankara: Pegem Yayıncılık.

- Bowling, A. (2002). *Research Methods in Health*. Philadelphia: McGraw-Hill House.
- Bozkurt, N. (2001). Kakmacılık. N. Bozkurt içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (s. 216-219). İstanbul.
- Bozpolat, Ş. S. (2019). *Quentin Tarantino Film Afişlerinde Şiddet Olgusu ve Afişlerin Semiyotik İncelemesi*, 49. İzmir: YÖK.
- Bozpolat, Ş. S. (2019). *Quentin Tarantino Film Afişlerinde Şiddet Olgusu ve Afişlerin Semiyotik İncelenmesi*, 56. İzmir: YÖK.
- Bozpolat, Ş. S. (2019). Göstergebilim (Semiyoloji). *Quentin Tarantino Film Afişlerinde Şiddet Olgusu ve Afişlerin Semiyotik İncelemesi*, 47. İzmir: YÖK.
- Cognifit. (tarih yok). Haziran 8, 2022 tarihinde <https://www.cognifit.com/tr/perception> adresinden alındı
- Dökmen, Ü. (2002). Ü. Dökmen içinde, *İletişim Çatışmaları ve Empati* (s. 21-23). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Ü. (2002). Örgüt İçi İletişim ve Çatışma. Ü. Dökmen içinde, *İletişim Çatışmaları ve Empati* (s. 37-38). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Ü. (2002). İletişimin Tanımı. Ü. Dökmen içinde, *İletişim Çatışmaları ve Empati* (s. 19). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Ü. (2002). Kişilerarası İletişim. Ü. Dökmen içinde, *İletişim Çatışmaları ve Empati* (s. 23-27). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmen, Ü. (2002). Kitle İletişimi ve Çatışma. Ü. Dökmen içinde, *İletişim Çatışmaları ve Empati* (s. 38-39). İstanbul : Sistem Yayıncılık.
- Demirel, E. (2004). *Mekan Kurgusu*. Ocak 25, 2022 tarihinde Mimarlık Dergisi: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=27&RecID=320> adresinden alındı
- Eco, U. (2019). Göstergebilim ve Mimarlık. U. Eco içinde, *Mimarlık Göstergebilimi* (F. E. Akerson, Çev., s. 17). İstanbul: Daimon.
- Engin, A. (1994, Ocak 25). Sait Faik'le Burgaz'da bir öğlen rakısı. İstanbul: Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi.
- Engin, A. (1994, Ocak 1). Sait Faik'le Burgaz'da Bir Öğle Rakısı. Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi.
- Erdal, i. T. (2006). Gestalt Kuramda Algısal Örgütlenme Yasaları. *Gestalt Kuramının Grafik Tasarımına Etkilerinin İncelenmesi*. Kocaeli: YÖK.
- Erdem, A. (2010). İletişim Sürecinde Geri Bildirimin Önemi ve İletişime Katkısı. *Erciyes İletişim*, 128-131.

- Erdoğan, İ. (2011). İletişim Nedir. İ. Erdoğan içinde, *İletişimi Anlamak* (s. 27). Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Ergül, E. A. (2016, Eylül 29). *Bütün Parçaların Toplamından Fazla Bir Şeydir Holistik Terapi*. Mayıs 10, 2021 tarihinde <https://www.psikologofisi.com/blog/bütün-parcaların-toplamından-fazla-bir-seydir-ve-holistik-terapi> adresinden alındı
- Etimoloji, T. (2012). *Mekan*. 23 Nisan, 2021 tarihinde Etimoloji Türkçe: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mekân> adresinden alındı
- Fırıncıoğlu, S. (tarih yok). 7 2021 tarihinde Gösteri Sanatları Üzerine Notlar: <https://performansfikri.com/12-duzanlam-ve-yananlam/> adresinden alındı
- Fikret, T. (1899, 2 18). Sis. İstanbul: <https://www.antoloji.com/sis-9-siiri/>.
- Fikret, T. (1902). İzler.
- Fiske, J. (2003). J. Fiske içinde, *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev., s. 123). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Fiske, J. (2017). J. Fiske içinde, *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev., s. 153). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fiske, J. (2017). J. Fiske içinde, *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev., s. 153). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Göler, S. (2009, Haziran). Algılamının Temel Özellikleri. *Biçim, Renk , Doku ve Işığın Mekan Algısına Etkisi*, 59-60. İstanbul: YÖK.
- Göller, S. (2009, Haziran). Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekan Algısına Etkisi. 3-7. İstanbul: YÖK.
- Gülaçtı, N. (2018). Kütahya Seramik ve Çinicilik Zanaat/Sanatının Tarihsel Süreci ve Gerileme Nedenleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31-33.
- Günel Esin, B. N. (2007, Mart). İnsan-Mekan İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psiko-Sosyal Kalitenin İrdelenmesi. *İtü Dergisi*, 6(1), 19-30.
- Güngör, N. (2018). İletişim Nedir ? N. Güngör içinde, *İletişime Giriş* (s. 20-21). Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Güzel, C. (2016). Çizgisel İletişim Modeli Bağlamında Aşık Tarzı Kültür Geleneği. 153-166. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi.

- Gemalmaz, Ş. (2008). Kentsel Mekan Algısı ve Kent İmajına Yönelik Geliştirilen Kuramsal Yaklaşımlar. *Kentsel Mekan Algısında Yapay Aydınlatmanın Kullanımı ve Kent İmajı ile İlişkilendirilmesi*, 6-10. İstanbul: YÖK.
- Goldstein, E. B. (2009). *Sensation and perception*. Canada: Wadsworth Publishing.
- Gombrich, E. H. (2015). E. Gombrich içinde, *İmge ve Göz/ Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler* (K. Atakay, Çev., s. 138). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guiraud, P. (2016). P. Guiraud içinde, *Göstergebilim* (M. Yalçın, Çev., s. 146). Ankara: İmge Kitabevi.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergeilim*. (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Harita, K. (2019, Ekim 10). *Kent Harita*. Ocak 24, 2022 tarihinde <https://www.kentharita.com/cati-piyesi-ne-demektir/> adresinden alındı
- <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/komodini>. (tarih yok). *Komodini, Etimoloji*. Ocak 22, 2022 tarihinde Etimoloji Türkçe: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/komodini> adresinden alındı
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mekân>. (tarih yok). *Mekan Algısı*. Mayıs 5, 2021 tarihinde [wikipedi.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mekân](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mekân) adresinden alındı
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abajur>. (tarih yok). *Abajur, Etimoloji*. Ocak 22, 2022 tarihinde Etimoloji Türkçe: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abajur> adresinden alındı
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 25). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 25). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (s. 26-27). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 26). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 28-29). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). Göstergenin İki Yüzü. R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 24). İstanbul: Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). Göstergenin iki yüzü. R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 24). İstanbul: Literatür.

- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). Göstergenin iki yüzü. R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (s. 24). İstanbul : Literatür.
- Hunt Marland Rawle, R. E. (2015). Göstergenin iki yüzü. R. E. Hunt Marland Rawle içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 24). İstanbul: Literatür.
- Işık, M. (1999, Ocak 1). Kişilerarası İletişimde Kaynak Olgusu ve Kaynağın Özellikleri. dergipark: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/178085> adresinden alındı
- Işık, M. (2018). Geri Bildirim. M. Işık içinde, *İletişim Bilimine Giriş* (s. 57-69). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Işık, M. (2018). Hedef Kitle. M. Işık içinde, *İletişim Bilimine Giriş* (s. 57). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Işık, M. (2018). İletişim Çeşitleri. M. Işık içinde, *İletişim Bilimine Giriş* (s. 63). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*, 63. İstanbul: YÖK.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*, 76. İstanbul: YÖK.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). Çağdaş Göstergebilim ve Kuramcılar. *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*, 61. İstanbul: YÖK.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). İletişimde Renk Göstergeleri. *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*, 64. İstanbul: YÖK.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). Nitel Bir Araştırma Yöntemi: Odak Grup Görüşmesi. *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*. İstanbul: YÖK.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). Reklamda Analm Üretimi. *Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi*, 47. YÖK.
- Işıklar, G. (tarih yok). Mekan-Birey İlişkisi. 2.
- İlkdoğan, H. (2020). Gerçeğin Algısı Algının Gerçekliği. H. İlkdoğan içinde, *Sinematografik Mekanın Tasarımı ve Algısı* (s. 20). Bursa: Sapiens.
- Ünay, S. (2015). Bugün Natürmort. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 71-78.

- Ünlü, D. G. (2018, Aralık 20). Kişilerarası İletişim Sürecinde Toplumsal Cinsiyet Kimliği Kalıpyargılarının Belirlenmesi: İletişim Kaynağının Beden Dili Üzerinde Bir İnceleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 243-259.
- Küçük, M. (2014). Yazılı İletişim. M. Küçük içinde, *İletişim* (s. 79-80). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Küçükdoğan, R. (1999). *Reklam Görüntüsünde Dilsel ve Görsel İletinin Çözülmesi İçin Bir Yöntem Önerisi Uygulama Örneği*, 62. İstanbul: YÖK Doktora Tezi.
- Küçükdoğan, R. (1999). Göstergebilimsel Yöntemden Yararlanılarak Reklam İletisinin Nitel Çözümlemesi. *Reklam Görüntüsünde Dilsel ve Görsel İletinin Çözümlemesi İçin Bir Yöntem Önerisi*, 61-62. İstanbul: YÖK.
- Küçükdoğan, R. (2005). *Reklam Söylemi*. içinde İstanbul: Es Yayınları.
- Küçükdoğan, R. (2005). Reklam İletişiminde İleti Çözümlemesi. R. Küçükdoğan içinde, *Reklam Söylemi* (s. 12). İstanbul: Es Yayınları.
- Küçükdoğan, R. (2009). Söylensel (Mit). R. Küçükdoğan içinde, *Reklamlarda Kültürlerarasılık* (s. 55-56). İstanbul: Es Yayınları.
- Kırık, A. M. (2017, Mayıs). İletişim ve Mutluluk İlişkisinin İncelenmesi. Türkiye. dergipark:
<https://us04web.zoom.us/j/2575059085?pwd=NVZqVVBwU1ZKTlhpOUJQWW1VWktlQT09> adresinden alındı
- Kızıldağ, G. (2020, Temmuz 30). *Osmanlı Döneminde Saraylar Soğuk Geçen Kış Günlerinde Nasıl Isıtılıyordu*. Aralık 24, 2021 tarihinde
<https://onedio.com/haber/osmanli-doneminde-saraylar-soguk-gecen-kis-gunlerinde-nasil-isitiliyordu-912479> adresinden alındı
- Karabulut, M. (2015). Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin'in Şiirlerinde Melankoli. *Turkish Studies*, 507.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*(34), 31.
- Karatay, S. K. (2018, Nisan). Aksaray-Akhisar Köyü Hasır Örme Sanatı. Antalya: Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt MYO, Geleneksel El Sanatları Bölümü.
- Kefe, & Bakan, İ. İ. (2012). Algı Kavramı. *Kahramanmaraş Sütçi İmam Üniversitesi İİBF Dergisi*, 21-23.
- Keser, N. (2005). N. Keser içinde, *Sanat Sözlüğü*. Ütopya Yayınları.

- Kestane, S. Ü. (2016, Haziran 10). Kişisel Satışta NLP (Neuro Linguistic Programming) Tekniğinin Kullanımı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 186-189.
- Lang, J. (1987). *Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences In Enviromental Desing*. J. Lang. içinde New York: Van Nostrand Reinhold.
- Lefebvre, H. (2020). Mekanın Üretimi. H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 21-25). İstanbul: Sel.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel.
- Lefebvre, H. (2020). Mekansal Arkitektonik. H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 208). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2020). Toplumsal Mekan. H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 108). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2020). Toplumsal Mekan. H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 180). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2020). Toplumsal Mekan. H. Lefebvre içinde, *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev., s. 173). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lima, S. İ. (2021, Eylül 10). *Aşyan'da Sokrat'ın Penceresi*. Ekim 26, 2021 tarihinde İstanbul Gönüllüleri: https://www.istanbulgonulluleri.org/asiyanda_sokratin_penceresi adresinden alındı
- Listesi, G. Y. (2020, 7 5). *Aşyan Müzesi*. 7 30, 2021 tarihinde <https://gezilecekyerler-listesi.com/asiyan-muzesi/> adresinden alındı
- Lynch, K. (1960). *The Image Of The City*. içinde Massachustes: The MIT Press.
- Mimar, E. (2018, Haziran 28). Ekim 16, 2021 tarihinde <https://evdemimar.com/visne-curugu-rengi-duvar-boyasi-ornekleri-ve-rengin-tonlari/> adresinden alındı
- Mimar, E. (2018, Haziran 28). Aralık 23, 2021 tarihinde <https://evdemimar.com/visne-curugu-rengi-duvar-boyasi-ornekleri-ve-rengin-tonlari/> adresinden alındı
- Oralış, M. (2006). Yalnızlığın Mekansal Topoğrafyası. *Bellek Mekan İmge* (s. 65). içinde İstanbul: Multilingual.
- Pehlivanoğlu, B. (2019). *Kim Mihri*. Ekim 19, 2021 tarihinde <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> adresinden alındı

- Perinçek, S. (2003, Mayıs). İç- Dış Mekan İlişkisi. 41-46. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Rawle Hunt Marland, R. (2015). *Film Dili*. içinde İstanbul: Literatür.
- Rawle Hunt Marland, R. E. (2015). Göstergeleri Okumak. R. E. Rawle Hunt Marland içinde, *Film Dili* (S. Aytaç, Çev., s. 18). İstanbul: Literatür.
- Rifat, M. (2009). M. Rifat içinde, *Göstergebilimin ABC'si* (s. 12). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2009). M. Rifat içinde, *Göstergebilimin ABC'si* (s. 23). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2009). Göstergebilimin Genel Bir Tanımı. M. Rifat içinde, *Göstergebilimin ABC'si* (s. 12). İstanbul: Say.
- Sönmez, S. (2007). *A'dan Z'ye Sait Faik* (s. 132). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sözlük, N. (2015, Mayıs 14). Ekim 19, 2021 tarihinde Nişanyan Sözlük: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=cibinlik&view=annotated> adresinden alındı
- Sait Faik Müzesi Açılıyor*. (2020, Mayıs 7). 8 9, 2021 tarihinde Sait Faik Abasıyanık Müzesi: <http://saitfaikmuzesi.org/blog/sait-faik-muzesi-aciliyor/> adresinden alındı
- Sanat, A. (tarih yok). Arkhe Sanat : <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- Sanat, A. (tarih yok). Ekim 13, 2021 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- Sanat, A. (tarih yok). Ekim 13, 2021 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- sanat, a. (tarih yok). *Renklerin Anlamı*. Mayıs 14, 2022 tarihinde Arkhe Sanat: <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- Sanat, A. (tarih yok). *Renklerin Anlamı*. 8 9, 2021 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- Sanat, A. (tarih yok). *Renklerin Anlamı*. Arke Sanat: <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> adresinden alındı
- Senemoğlu, N. (2004). N. Senemoğlu içinde, *Gelişim ve Öğrenme* (s. 240). Ankara: Gazi Yayınevi.
- Seveng. (tarih yok).

- Stavrides, S. (2019). Kentsel Mıntıkacılıkta Egemenlik ve Disipiln. S. Stavrides içinde, *Müşterek Mekan* (C. Saraçoğlu, Çev., Cilt 31-37). İstanbul: Sel.
- Şener, T. (tarih yok). *Bilişsel Gelişim Kuramı*. Haziran 3, 2022 tarihinde https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/48252/mod_resource/content/0/Bilişsel%20gelişim.pdf adresinden alındı
- Taşcıoğlu, M. (2020). Dünden Bugüne Mekanda İz Bırakma. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan* (s. 15-16). Ankara: Dost.
- Taşcıoğlu, M. (2020). Mekan, İnsan ve Beden. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan* (s. 45-50). Ankara: Dost.
- Taşcıoğlu, M. (2020). Mekanı Tanımlayan Mimari. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan* (s. 31-33). Ankara: Dost.
- Taşcıoğlu, M. (2020). Mekanı Tanımlayan Mimari. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mimari* (s. 31-33). Ankara: Dost.
- Taşcıoğlu, M. (2020). Mekanın Var Oluş Amacı. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan* (s. 28-30). Ankara : Dost.
- Taşcıoğlu, M. (2020). Mekanın Yapısal Öğeleri. M. Taşcıoğlu içinde, *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan* (s. 33-40). Ankara: Dost.
- TDK. (2019). 7 30, 2021 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri : <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Genel Türkçe Sözlük*. Nisan 23, 2021 tarihinde TDK: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Genel Türkçe Sözlük*. Mayıs 7, 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Genel Türkçe Sözlük*. Aralık 28, 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Genel Türkçe Sözlük*. Mayıs 15, 2022 tarihinde Türk Dil Kurumu sözlük: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2019). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Mayıs 7, 2021 tarihinde Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2019). *TDK Sözlük*. Aralık 27, 2021 tarihinde TDK Güncel Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- TDK. (2022, Haziran 6). *Genel Türkçe Sözlük*. TDK: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

- Tuna, Y. (2012). İletişim Öğelerinin Özellikleri. Ö. B. Yavuz Tuna içinde, *İletişim* (s. 6-11). Ankara: pegem.
- Tuna, Y. (2012). İletişim Kavramı. Y. Tuna içinde, *İletişim* (s. 3-6). Ankara: Pegem Akademi.
- Tutar Yılmaz, H. M. (2003). T. M. Tutar Yılmaz içinde, *Genel İletişim* (s. 68). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Tutar Yılmaz, H. M. (2003). *Genel İletişim* (s. 34). içinde Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Uysal, M. A. (2009). Mekan Algısı. *Sanatta Mekan Algısı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uz, S. (2010). Kişisel Mekanların Müzeleştirilmesi; Burgaz Ada Sait Faik Abasıyanık Evi Örneğinin İrdelenmesi. 48-49. İstanbul: YÖK.
- Vardar, B. (2001). B. Vardar içinde, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri* (s. 88). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Vikipedi. (2021, 7 21). 8 1, 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Sait_Faik_Abasıyanık_Müzesi adresinden alındı
- Vikipedi. (2021, 7 4). *Şömine*. 8 10, 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Şömine#cite_note-1 adresinden alındı
- www.bilgioloji/gestaltkuramı. (2021, 7 13). Gestalt Kuramı Nedir.
- www.sanatabasla.com. (2021, 7 13). *Görüntülerin İhaneti Magritte*. Sanatabasla: <https://www.sanatabasla.com/2013/01/goruntulerin-ihaneti-the-treachery-of-images-magritte/> adresinden alındı
- Yersu, A. (2020, 9 5). *Aşıyan Müzesi Tevfik Fikret Evi*. 8 1, 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=9k-H5DQR9bU> adresinden alındı
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). (H. Gümüş, Röportaj Yapan)
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). (H. Gümüş, Röportaj Yapan)
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). (H. Gümüş, Röportaj Yapan)
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). (H. Gümüş, Röportaj Yapan)
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). (H. Gümüş, Röportaj Yapan)
- Yersu, A. (2021, Haziran 16). Röportaj. İstanbul.
- Yersu, A. (tarih yok). Tevfik Fikret'in Aşıyanı ve Yüzyıllık Serüven. 131-145.
- Zillioğlu, M. (2007). İletişim Nedir. *İletişim Nedir?* (s. 22). içinde İstanbul: Cem Yayınevi.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 2). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 815-816.

- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 820.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 820.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(12), s. 821.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 820.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 819.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 819.
- Zeybek, I. (2002, Şubat 7). İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(12), s. 819.